

MARIO

VARGAS LLOSA



ORGIA PERPETUĂ

II 345.927

ȘI "DOAMNA BOVARY"

MARIO

VARGAS LLOSA

ORGIA PERPETUĂ
FLAUBERT ȘI "DOAMNA BOVARY"

Romancier, dramaturg, eseist, jurnalist, critic literar, Mario Vargas Llosa s-a născut în Peru, la Arequipa. Urmează cursurile de literatură și drept ale Universității San Marcos și apoi absolvă Universitatea din Madrid. În 1971 îi apare lucrarea de doctorat despre Gabriel Garcia Márquez urmată în 1975 de *Orgia perpetuă*, cartea de față. Personalitatea complexă a acestui scriitor de vârf al lumii hispanice l-a condus în 1990 către cursa prezidențială din Peru, pierzând însă în fața lui Alberto Fujimori. Dar a câștigat, în schimb, cursa literară fiind, alături de Julio Cortázar, Carlos Fuentes și Garcia Márquez, unul dintre reinventatorii romanului latino-american.

TR. UNIV.
SCU" IASI

.927

**MARIO
VARGAS LLOSA
ORGIA
PERPETUĂ**

Unicul mod de a suporta existența
este să te pierzi în literatură
ca într-o orgie perpetuă.

(Scrisoare către
Dra Leroyer de Chantepie,
4 septembrie 1858)

Există, pe de o parte, impresia lăsată de Emma Bovary cititorului care se apropie de ea pentru prima (a doua sau a zecea) oară: simpatia, indiferența, dezgustul. Pe de altă parte, există ceea ce constituie romanul în sine, făcându-se abstracție de efectul lecturii: istoria ce se desfășoară, sursele din care se inspiră, felul cum devine timp și limbaj. În sfârșit, mai există și semnificația romanului, nu în funcție de cititorii lui și nici ca obiect de sine stătător, ci prin prisma romanelor scrise înainte sau după el. A dezvolta oricare dintre aceste premise echivalează cu a opta pentru o formă sau alta de critică. Prima, individualistă și subiectivă, a predominat cândva: adepții ei o numesc clasică, iar detractorii ei, impresionistă. Cea de-a doua, modernă, se pretinde științifică, analizând opera în mod obiectiv, în funcție de regulile universale, deși, firește, tipul de reguli variază în funcție de orientarea criticului (psihanaliză, marxism, stilistică, structuralism, o combinație din toate). Cea de-a treia formă ține mai degrabă de istoria literară decât de critica propriu-zisă.

În realitate, criticii au folosit dintotdeauna toate cele trei perspective simultan. Diferența constă în faptul că fiecare epocă, persoană și tendință accentuează cu precădere una dintre ele, în detrimentul celorlalte. În trecut, criticul judeca în raport cu propria-i sensibilitate, socotindu-se personificarea însăși a unui model valoric și, ca atare, părerile lui aveau o aplicabilitate universală. Criticul contemporan știe însă că atât rațiunea cât și cunoștințele lui sunt stimulate și orientate – fie și numai pentru alegerea temei sale de studiu – de subiectivitatea lui, de incidența pe care o are asupra spiritului lui această operă anume. Pe de

altă parte, și unii și alții s-au străduit întotdeauna să-și instaleze opera în tradiția lor respectivă, semnalându-i importanța în raport cu trecutul și cu viitorul genului cărui îi aparține.

În acest eseu îmi propun să abordez cele trei modalități separat; de aceea cartea este împărțită în trei părți. Prima abordare tratează îndelunga mea complicitate cu Emma Bovary și teamă mi-e că va fi vorba mai mult de mine decât de ea. În cea de-a doua, încerc să mă concentrez numai asupra cărții *Doamna Bovary* și rezum, cu o aparentă obiectivitate, zămislirea și ivirea ei pe lume: ce este și cum este acest roman. În fine, în cea de-a treia parte încerc să-i aflu locul, vorbind mai ales de alte romane, în măsura în care existența lor a devenit posibilă, fiind pregătită și îmbogățită de romanul lui Flaubert.

UNU

O pasiune neîmpărtășită

Am simplifica poate critica dacă, înainte de a emite o judecată de valoare ne-am dezvoltat gusturile; căci fiecare operă de artă conține ceva anume ce ține de personalitatea artistului și care ne face ca, independent de creație, să fim încântați sau iritați. De aceea admirația noastră nu e deplină decât față de operele care ne satisfac deopotrivă temperamentul și spiritul. Consider total nedrept să dăm uitării această diferențiere prealabilă.

(Prefață la *Dernières chansons*
de Louis Bouilhet)

Întotdeauna am considerat adevărată remarca atribuită lui Oscar Wilde, referitoare la un personaj al lui Balzac: „The death of Lucien de Rubempré is the great drama of my life” (Moartea lui Lucien de Rubempré este marea dramă a vieții mele). Câteva personaje literare mi-au marcat mai decisiv viața decât majoritatea ființelor în carne și oase pe care le-am cunoscut. Deși e adevărat că dacă personajele fictive și ființele omenești sunt ambele *prezent*, contact direct, atunci realitatea acestora din urmă se impune și le desființează pe primele – nimic n-are atâta viață ca trupul ce se lasă văzut, pipăit – totuși diferența dispăre când ambele categorii devin trecut, amintire, ba mai mult, personajele dispun de un avantaj considerabil asupra ființelor (a căror evanescență în memorie este iremediabilă), personajul literar putând fi reînviat la nesfârșit, prin efortul minim de a răsfoi paginile cărții și de a te opri la fragmentele cele mai importante. Din toată această sarabandă eterogenă și cosmopolită, vârtej de năluciri prietenoase reînnoit în

funcție de diferite perioade de timp și de stări de spirit trăite – acum i-aș menționa în treacăt doar pe d'Artagnan, David Copperfield, Jean Valjean, prințul Pierre Bezuhov, Fabrizio del Dongo, teroriștii Cheng și Profesorul, Lena Grove și ocnașul cel înalt – nici una nu a fost atât de persistentă ca Emma Bovary, cu nici una nu am stabilit și întreținut o relație mai categoric pasională. Această istorie a mea va contribui, poate, la ilustrarea, printr-un minim exemplu, a legăturilor atât de controversate și de enigmatice dintre literatură și viață.

Prima mea amintire despre *Doamna Bovary* este cinematografică. Era în 1952, într-o seară de vară dogoritoare, într-un cinematograful recent inaugurat în Piața Centrală fremătând de palmieri a orașului Piura: juca James Mason întruchipându-l pe Flaubert, Rodolphe Boulanger era reprezentat de deșiratul Louis Jourdan, iar Emma Bovary se întrupa în gesturile și mișcările nervoase ale lui Jennifer Jones. Cred că filmul nu m-a impresionat prea tare fiindcă știu că nu m-a îmbiat să caut cartea, deși tocmai în perioada aceea începusem să devorez romane cu un nesăț canibalic.

A doua mea amintire este academică. La aniversarea centenarului cărții *Doamna Bovary*, Universitatea San Marcos din Lima a omagiat-o în Marea Aulă. Criticul André Coyné formula îndoieli, cu un aer impasibil, cu privire la realismul flaubertian: argumentele sale erau acoperite de strigătele „Trăiască Algeria liberă!” și de vociferările cu care vreo sută de studenți de la San Marcos, înarmați cu pietre și bâte, înaintau prin aulă spre podiumul unde ținta lor – ambasadorul francez – îi aștepta livid. Omagiul cuprindea și editarea, într-un fel de broșură academică, ale cărei litere îți rămâneau pe degete, a cărții *Sfântul Julien ospitalierul*, tradusă în limba spaniolă de Manuel Beltroy. A fost prima carte de Flaubert pe care am citit-o.

În vara anului 1959 am ajuns la Paris cu puțini bani în buzunar, dar cu promisiunea unei burse. Îmi amintesc cu plăcere că unul dintre primele lucruri pe care le-am făcut a fost să-mi cumpăr, dintr-o librărie din Cartierul Latin, un exemplar din *Doamna Bovary*, în ediția Classiques Garnier. Am început să citesc cartea chiar în seara aceea, în odăița minusculă a hotelului Wetter, situat în imediata apropiere a muzeului Cluny.

Așa începe, de fapt, povestea mea. De la primele pagini puterea de convingere a cărții a acționat instantaneu asupra mea, asemenea unei vrăji, căreia nu mă puteam sustrage. De mulți ani, nici un roman nu-mi captase atât de iute întreaga atenție, ștergând într-o asemenea măsură realitatea înconjurătoare și cufundându-mă într-atât în universul lui narativ. Pe măsură ce trecea seara, cădea noaptea, mijeau zorile, trecerea magică, înlocuirea lumii reale cu lumea fictivă devenea tot mai pregnantă. Era dimineață – Emma și Léon tocmai se întâlniseră într-o lojă a Operei din Rouen – când, amețit, am lăsat cartea din mână și am încercat să adorm. În chinuitul somn matinal îmi apăreau în continuare, exact ca în timpul lecturii, ferma familiei Rouault, străzile noroioase din Tostes, figura cumsecade și stupidă a lui Charles, masiva pedanterie (stil Río de la Plata) a lui Homais și, dincolo de aceste persoane și locuri, aidoma unei imagini presimțite în mii de visări din copilărie, ghicită din primele lecturi adolescente, fața Emmei Bovary. Când m-am trezit, ca să reiau lectura, am avut cu certitudine două revelații: știam de acum ce fel de scriitor mi-ar fi plăcut să fiu și mai știam că din acel moment aveam să fiu îndrăgostit până la moarte de Emma Bovary. Pe viitor, ea urma să fie pentru mine ceea ce a fost în prima perioadă pentru Léon Dupuis: „îndrăgostita din toate romanele, eroina tuturor dramelor, acel vag *ea* din toate volumele de versuri”.

De atunci am recitit romanul, în întregime, de cel puțin șase ori, iar unele capitole și episoade răzlețe, de nenumărate ori. Și niciodată n-am fost dezamăgit, spre deosebire de ceea ce mi s-a întâmplat cu alte cărți îndrăgite. Ba chiar dimpotrivă, recitind pasajele cele mai importante – comițiile agricole, plimbarea cu birja, moartea Emmei – am avut în permanență senzația că descopăr iar și iar aspecte secrete, detalii inedite și emoția mi-a fost – chiar diferind în funcție de împrejurările sau locurile în care citeam – identică. O carte devine parte componentă a vieții unei persoane dintr-o mulțime de motive ce țin, deopotrivă, de carte și de persoana respectivă. În cazul meu, aș vrea să decopăr câte-va dintre aceste motive: din ce pricină *Doamna Bovary* a răscolit straturi atât de adânci din viața mea? Ce anume mi-a oferit atât de prețios această carte, încât altele n-au putut-o egala?

Primul motiv este, cu siguranță, tendința aceea a firii mele ce m-a făcut să prefer încă de mic operele construite ca o ordine riguroasă și simetrică, având început și sfârșit, ce se închid asupra lor însele și creează o impresie de suveranitate și desăvârșire, spre deosebire de celelalte, deschise, ce sugerează intenționat ceva indefinit, vag, în curs de desfășurare, neîncheiat încă. Poate că acestea din urmă reprezintă imagini mai fidele ale realității și ale vieții, mereu neterminate, duse mereu doar până la jumătate. Dar tocmai de aceea am căutat, instinctiv, și mi-a plăcut să descopăr în cărți, în filme, în tablouri, nu o ilustrare a parțialității aceleia infinite, a curgerii incomensurabile, ci mai degrabă contrariul: totalizări, construcții complexe care, grație unei structuri îndrăznețe, arbitrare dar convingătoare, pot da iluzia sintetizării realului, a rezumării vieții. Iar dorința aceasta mi-a fost pe deplin satisfăcută de *Doamna Bovary*, exemplu excelent de operă rotundă, închisă, de carte-cerc. Pe de altă parte, o preferință ascunsă până atunci, dar care își făcea resimțită din ce în ce mai mult prezența în lecturile mele, s-a accentuat o dată cu acest roman. Între descrierea vieții obiective și a vieții subiective, între acțiune și reflecție, mă atrage mai mult prima decât a doua. Întotdeauna mi s-a părut remarcabilă descrierea celei de-a doua prin intermediul primei și nu invers (îl prefer pe Tolstoi lui Dostoievski, prever invenția realistă celei fantastice, iar între irealități, o prefer pe cea mai apropiată de concret decât de abstract, de pildă aleg pornografia în locul literaturii științifico-fantastice sau povestirile roz în locul celor de groază). Flaubert, în scrisorile către Louise, era convins pe când lucra la *Doamna Bovary* că scrie un roman de „idei”, nu de acțiune. Fapt care i-a determinat pe unii, interpretându-i cuvintele ad-litteram, să susțină că *Doamna Bovary* este un roman în care nu se întâmplă nimic, totul fiind doar limbaj. Dar nu-i deloc așa; în *Doamna Bovary* se petrec tot atâtea lucruri ca într-un roman de aventuri – căsătorii, adultere, baluri, călătorii, plimbări, înșelătorii, boli, spectacole, o sinucidere – doar că, în general, sunt aventuri meschine. E drept că multe dintre aceste evenimente sunt relatate pornind de la emoția ori din amintirea personajului dar, dat fiind stilul obiectiv al lui Flaubert, împins până la manie,

realitatea subiectivă din *Doamna Bovary* are și ea consistență, greutate fizică, aidoma celei obiective. Or tocmai ideea că gândurile și sentimentele din roman par *faite*, ce s-ar putea vedea și atinge, nu doar m-a uluit și m-a impresionat, ci mai ales mi-a dezvăluit și o predilecție adâncă.

Acestea sunt considerente formale, ce țin de structura și de concepția cărții. Cele ce privesc subiectul romanului sunt mai puțin articulate. Un roman m-a atras cu atât mai mult cu cât regăseam în el, abil combinate într-o poveste compactă: revolta, violența, melodrama și sexul. Cu alte cuvinte, maxima satisfacție pe care mi-o poate produce un roman este aceea de a-mi provoca – în timpul lecturii – admirația pentru vreun non-conformism, furia pentru vreo prostie ori nedreptate, fascinația pentru acele situații de un distorsionat dramatism, de o excesivă emoție – ce par inventate de romantism fiindcă a uzat și a abuzat de ele, dar care au existat dintotdeauna în literatură, fiindcă și în realitate și în dorința mea au existat dintotdeauna. *Doamna Bovary* excelează în aceste ingrediente, ele fiind cele patru mari fluvii ce-î scaldă vasta geografie, iar în distribuirea conținuturilor lor există în roman același echilibru, ca și în împărțirea formală a acestuia în părți, capitole, scene, dialoguri și descrieri.

În cazul Emmei, răzvrătirea nu are alura tipică a eroilor din romanele secolului al nouăsprezecelea, dar asta nu înseamnă că ea este mai puțin eroică. Este vorba de o revoltă individuală și, aparent, egoistă: ea violează codurile mediului social din motive strict personale și nu în numele omenirii sau în numele vreunei etici ori ideologii. Numai și numai fiindcă imaginația și trupul ei, visele și poftele ei se simt încătușate de societate, Emma suferă, și acesta e motivul pentru care este adulteră, minte, fură și-n cele din urmă se sinucide. Eșecul ei nu dovedește nicicum că ea greșea, pe când burghezii din Yonville l'Abbaye nu, nici că Dumnezeu o pedepsește pentru crima ei, așa cum a susținut la proces Maître Sénard, apărătorul romanului (apărarea lui fiind tot atât de ipocrită ca și acuzarea procurorului Pinard, care, în secret, scria versuri pornografice) ci dovedește, pur și simplu, că lupta nu era egală. Emma era singură și – fiind impulsivă și sentimentală – greșea de obicei drumul,

se împleticea în acțiuni care, în ultimă instanță, dădeau dușmanului câștig de cauză (Maître Sénard, cu argumente sugerate pesemne de însuși Flaubert, a dat asigurări în timpul procesului că morala romanului ar fi următoarea: e primejdios pentru o tânără față să primească o educație superioară clasei sale sociale). Eșecul ei, fatidic în condițiile în care se dădea lupta, are accente de tragedie și de roman-foileton, iar acesta e unul dintre amestecurile la care eu – otrăvit, ca și ea, de anumite lecturi și spectacole din vremea adolescenței – sunt cu osebire sensibil.

Dar nu numai faptul că Emma este în stare să-și înfrunte mediul – familia, clasa, societatea – impune admirația mea față de evanescența-i existență, ci mai cu seamă motivele acelei înfruntări. Aceste motive sunt foarte simple și țin de ceva ce noi doi, eu și cu ea, împărtășim într-o mare măsură: incurabilul nostru materialism, predilecția noastră pentru plăcerile trupești față de cele sufletești, respectul nostru profund față de simțuri și instinct, preferința noastră pentru această viață pământească, pe care o plasăm deasupra oricărei alteia. Ambițiile pentru care Emma păcătuiește și moare sunt cele pe care religia și morala occidentală le-a combătut cel mai aprig de-a lungul istoriei. Emma vrea să se bucure din plin; ea nu se resemnează să-și reprime acea adâncă nevoie sexuală pe care Charles nu i-o poate satisface, pentru că nici măcar n-are habar de existența ei și-n plus, ea mai tânjește și-și umple viața cu elemente inutile și plăcute, cu eleganță și rafinament, materializând în obiecte pofta de frumos ce i s-a deșteptat din imaginație, din sensibilitate și din lecturi. Emma vrea să cunoască alte lumi, alți oameni, nu acceptă ca viața să i se scurgă până la capăt în orizontul obtuz al Yonville-ului și mai vrea ca existența să-i fie variată și exaltantă, ca în ea să existe și aventura și riscul și gesturile teatrale și mărețe ale generozității și ale sacrificiului. Revolta Emmei apare din următoarea convingere, care justifică toate actele ei: nu mă resemnez cu soarta mea, răsplata îndoielnică din viața de apoi nu mă interesează, vreau să-mi trăiesc din plin viața aici și acum. Există, fără îndoială, o himeră în miezul destinului râvnit cu ardoare de Emma, mai ales dacă-l privim ca pe un model colectiv, ca pe un proiect uman. Nici o societate nu va putea oferi tuturor membrilor ei o

asemenea existență, iar, pe de altă parte, e cert că pentru ca viața comunitară să devină posibilă omul trebuie să se resemneze și să-și înfrâneze dorințele, limitându-și vocația aceea de a încălca regulile, vocație pe care Bataille o denumea Răul. Însă Emma reprezintă și apără în mod exemplar o latură umană brutal negată de aproape toate religiile, filosofii și ideologiile și prezentată de ele ca un motiv de rușine pentru specie. Repri-marea ei a cauzat tot atâta nefericire printre oameni ca și exploatarea economică, sectarismul religios ori setea de cuceriri. După mult timp, sectoare tot mai mari – acum chiar și Biserica – au ajuns să admită că omul are dreptul la hrană, la gândire, la libertatea ideilor, la sănătate, la o bătrânețe liniștită. Dar și acum, ca și pe vremea Emmei Bovary, se mai mențin aceleași tabuuri – și, în această privință, dreapta și stânga politică își dau mâna – care refuză în mod universal oamenilor dreptul la plăcere, la realizarea dorințelor. Povestea Emmei este o revoltă oarbă, tenace, disperată împotriva violenței sociale ce sufocă acest drept.

Îmi amintesc că am citit, în primele pagini ale unei cărți de Merleau-Ponty, că violența era aproape întotdeauna frumoasă în imagine, adică în artă, și atunci m-am simțit oarecum liniștit. Aveam pe vremea aceea șaptesprezece ani și mă speria constatarea că, în pofida firii mele pașnice, violența explicită sau implicită, rafinată sau crudă, era o cerință indispensabilă pentru ca un roman să mă convingă de realitatea lui și să fie în stare să mă entuziasmeze. Operele lipsite de o oarecare doză de violență mi se păreau ireale (întotdeauna am preferat ca romanele să simuleze realul, așa cum alții preferă ca ele să simuleze irealul), iar irealitatea mă plictisește de moarte. În *Doamna Bovary*, violența impregnează povestea, manifestându-se în multiple planuri, de la forma-i fizică, plină de durere și sânge – operația, cangrena și amputarea piciorului lui Hippolyte, otrăvirea Emmei – până la cea spirituală, a jafului minuțios (negustorul Lheureux), a egoismului și a lașității (Rodolphe, Léon), sau la formele sociale de animalizare a ființei omenești, prin munca istovitoare și prin exploatare (bătrâna Catherine Leroux, care a îngrijit timp de cincizeci și patru de ani animalele unei ferme, primește, paralizată de emoție în fața mulțimii

adunate la expoziția agricolă, o monedă de argint valorând 25 de franci; cei din preajma ei o aud murmurând, când se îndepărtează, că o va da preotului din sat ca să-i facă niște slujbe). Dar violența se manifestă în carte și în forma ei cea mai generalizată, a prostiei și a capcanelor pe care mai toți oamenii și le întind chiar și lor înșile: prejudecățile, invidiile, intrigile. Pe acest fundal se detașează, precum neaua în umbră, fantezia Emmei, năzuința ei spre o lume total diferită de aceea care-i face țândări visul. Dar tocmai scena aceea, cea mai violentă din carte, în care se consumă, prin proprie voință, prăbușirea definitivă a Emmei Bovary, mă impresionează cel mai mult. Știu pe dinafară capitolul acela, care începe cu Emma îndreptându-se, în amurg, spre castelul lui Rodolphe, spre a face o ultimă încercare de a scăpa de ruină, de rușine, de iertarea lui Charles care ar sili-o să se schimbe și să devină o alta, și care se termină a doua zi, cu Emma intrând în moarte ca într-un coșmar, cu viziunea Orbului purulent ce bate străzile Yonville-ului, fredonând un cântecel vulgar. Sunt pagini de o uimitoare știință narativă și de o teribilă cruzime – Maître Sénard nu putea pierde procesul, arătând cât de cumplit era pedepsit păcatul, prin luarea arsenicului – ce mi-au trezit deopotrivă sentimente de suferință și de plăcere, satisfăcându-mi pe deplin sensibilitatea și sadismul literar. Mai mult, datorez episodului acestuia o recunoștință specială: e vorba de un secret între Emma și mine. Cu câțiva ani în urmă, timp de câteva săptămâni, am avut senzația unei definitive incompatibilități cu lumea, a unei cumplite disperări, a unui profund dezgust de viață. La un moment dat, mi-a trecut prin cap să mă sinucid; într-o altă seară, știu că am tot dat târcoale (fatidică influență: *Beau geste*) birourilor Legiunii Străine, aflate lângă Place Denfert-Rochereau, pentru a pune la cale, prin cea mai odioasă dintre instituții, o fugă și o pedeapsă romantică: schimbându-mi numele, viața, făcând să mi se piardă urma într-o îndeletnicire cruntă și urâtă. Povestea Emmei sau mai degrabă moartea ei, mi-a fost de un ajutor neprețuit în acea perioadă dificilă. Îmi amintesc că am citit în zilele acelea, cu înfrigurare, episodul sinuciderii ei, recurgând la lectura acestuia așa cum alții recurg – în împrejurări asemănătoare – la preot, la beție ori la morfină. Și știu că de fiecare

dată am extras din paginile acelea sfâșietoare, consolare și echilibru, ură față de haos, plăcere de a trăi. Suferința fictivă neutraliza suferința reală pe care o trăiam eu. Ca să mă ajute, Emma intra în fiecare seară în castelul pustiu de la Huchette și era umilită de Rodolphe; o lua peste câmp, unde durerea și suferința o aduceau o clipă în pragul nebuniei; se furișa ca un duh în farmacia lui Homais unde Justin – întruchipând inocența aflată în slujba morții – o vedea înghițind arsenicul în penumbra *Capernaumului* și se întorcea acasă pentru a pătimi atrocele calvar. Emma simțea gustul de cerneală, greața, frigul din picioare; urmau apoi zvârcolelele, degetele încleștate în cearșafuri, sudoarea rece pe frunte, clăntănitul dinților, privirea rătăcită a ochilor, urletele, convulsiile, voma cu sânge, limba atârând din gură, horcăitul final. De fiecare dată, tristețea și melancolia se amestecau cu o stranie senzație de liniște, iar sfâșietoarea ceremonie era urmată de noile mele sentimente, de admirație și entuziasm: Emma murea pentru ca eu să pot trăi. Am repetat experiența și în alte ocazii, când eram nemulțumit, deprimat sau pur și simplu prost dispus și aproape întotdeauna rezultatul cathartic s-a dovedit eficace. Această experiență și altele, aidoma ei, m-au convins cât de discutabile pot fi teoriile ce pledează în favoarea unei literaturi ce poate servi drept model, dacă ținem cont de *rezultatele obținute*. Nu neapărat povestirile fericite și cu o morală optimistă sunt cele ce înalță spiritul și încântă inima cititorilor (virtuți care, în Peru, se atribuiau băuturii alcoolice denumite „Pisco Vargas”), ci uneori, așa cum mi s-a întâmplat mie, efectul scontat poate fi obținut, prin sumbra lor frumusețe, chiar din povestiri nefericite și pesimiste, cum este cea a Emmei Bovary.

Dar Emma nu-i doar o răzvrătită confruntată cu o lume violentă; felul ei de a fi mai denotă și o sensibilitate exagerată și un oarecare prost gust. De aceea în povestire transpare o anumită eleganță vulgară și o oarecare cruzime. Îmi plac nespuse de mult asemenea aberații, căci ele mă atrag în mod inconștient, cu toate că nu suport melodrama literară în stare pură. O savurez, în schimb, pe cea cinematografică și asta poate și din pricina slăbiciunii mele pentru melodrama mexicană din anii patruzeci și cincizeci pe care am adorat-o, transformând-o

aproape într-un viciu. Când însă un roman e în stare să folosească materiale melodramatice într-un context mai bogat și plin de har artistic, ca în *Doamna Bovary*, fericirea mea nu cunoaște limite. Poate s-ar cuveni, însă, să fiu mai explicit pentru a evita orice neînțelegere. Pasiunea mea pentru melodramă nu are nimic comun cu acel joc intelectual, disprețuitor și superior – ce constă în recuperarea estetică printr-o inteligentă și nobilă *interpretare* a vulgarului și a stupidului, cum au procedat de pildă Hermann Broch cu *kitsch-ul* și Susan Sontag cu *camp-ul* – ci presupune o identificare cu acea materie, care este în primul rând emoțională, adică o deplină obediență față de legile ei și o reacție corectă față de incitățile și efectele ei. Poate că melodramă nu-i tocmai termenul cel mai fericit în acest context, fiindcă te duce cu gândul la teatru, la cinematograful și la roman, în vreme ce eu mă gândesc la ceva mai vast, ceva care se referă la oamenii și la lucrurile din realitate. Vorbesc de o anumită strâmbare sau exagerare a sentimentului, de pervertirea gustului în fiecare epocă, de erezia, de contrapunctul, de deteriorarea (populară, burgheză, aristocratică) suferite în fiecare societate de modelele stabilite de elite ca fiind tipare estetice, lingvistice, morale, sociale și erotice. Vorbesc așadar de mecanizarea și decăderea de care suferă – în viața de zi cu zi – emoțiile, ideile, relațiile omenești; vorbesc de pătrunderea (din naivitate, neștiință, lene ori rutină) a comicului în serios, a grotescului în tragic, a absurdului în logic, a impurului în pur, a urâtului în frumos. Fiecare țară, clasă socială, generație introduce noi variante și achiziții la prostul gust și la vulgaritate (în Peru aceasta poartă numele de *huachafería*, fiind un domeniu în care noi, peruanii, ne-am dovedit peste măsură de creativi), ele reflectând una dintre expresiile umane cele mai persistente și mai universale. Pentru mine, materia aceasta n-are valoare intelectuală, ci sentimentală. Un film ca *Ultimul cuplet*¹, cu toată stupiditatea-i uriașă, nu mă atrage ca un păianjen pe un entomolog, spre a studia printr-o lupă acest *fenomen*, ci fiindcă timp de o oră și jumătate cât durează proiecția, pânda aceasta

¹ Film spaniol în care joacă Sara Montiel, glorie a cântecului spaniol de la începutul secolului (n.t.).

de păianjen mă atrage între firele ei așa cum văduva neagră îl atrage pe desfrânatul imprudent, trezindu-mi aceleași sentimente ca și Emmei când asistă la Rouen la reprezentația operei *Lucia de Lammermoor* („Avea impresia că vocea cântăreței nu-i decât ecoul conștiinței sale, iar iluzia aceasta, care o vrăjea, ceva chiar din propria ei viață”)². Pur și simplu, în cazul filmului *Ultimul cuplet*, când dispare cauza, dispare și efectul, vine clipa reflecției și, în lumina raționamentului și a perspectivei, prostia se vede strict ca prostie. Dar asta se întâmplă – ca la Corín Tellado, în *Dreptul de a te naște* sau *Pur și simplu Maria* – fiindcă în această carte realitatea este doar melodramatică. Prostul gust există doar în viață: exclusivismul creează irealitatea. Așadar cred că această înclinație a mea ține, în fond, de obsesia realistă: elementul melodramatic mă emoționează fiindcă melodrama e mai apropiată de realitate decât drama, tragicomedia, comedia sau tragedia. Când o operă de artă conține – în plus față de altele – acel ceva de prost gust, patetic, ridicol, mârșav, alienat și stupid și o face fără a aborda o distanță ironică, fără acel aer de superioritate intelectuală sau morală, în spiritul respectului și al adevărului (eroul medieval care-și face cocoloașe din unghiile și firele de păr ale iubitei și le mănâncă, sau cel care o sărută pe prințesă de trei ori pe gură în onoarea Sfintei Treimi, spadasinul romantic căruia i se umezesc ochii din pricina unui parfum de violete ori chiloței roz pe care servitoarea își cheltuie toate economiile spre a-l impresiona pe șofer) trăiesc aceeași emoție pe care mi-o trezește reprezentarea literară a revoltei și a violenței.

În *Doamna Bovary* regăsim acest aspect îndeosebi în suitele de episoade, situații și personaje ce provin, în marea lor majoritate, din arsenalul romanului romantic – de la semnele premonitorii ale fatalității care, de-a lungul povestirii, anunță sfârșitul Emmei, până la personaje precum Orbul zdrențăros și

² Citatele sunt preluate, de-a lungul cărții, din romanul *Doamna Bovary*, apărut la Ed. pentru Literatură Universală, 1968, în traducerea lui Demostene Botez, precum și din cartea *Doamna Bovary* publicată de Editura Polirom, 2000, traducere de D.T. Sarafoff, ediție îngrijită de Ioan Pânzaru (n.t.).

purulent, simbol al destinului tragic sau Justin, o altă constantă a secolului al nouăsprezecelea, copilul îndrăgostit de femeia inaccesibilă. Îmi place că *Doamna Bovary* se mai poate citi și ca o colecție de locuri comune, că în carte există personaje-cliseu: că negustorul Lheureux este lacom, antisemit și hrăpăreț, că notarii sunt meschini și haini iar politicienii sunt guralivi, ipocriți și ridicoli. Dar mai ales îmi place ambivalența Emmei care, așa cum dovedește curaj și exces în uneltirile ei, se înduioșează ca o găsculiță în fața romanelor naive, visează la țări exotice și îndepărtate sau îi dăruiește amantului un sigiliu cu deviza *Amor nel cor*, cerându-i ca „la miezul nopții să te gândești la mine” și rostește pe alocuri cuvinte mari ca: „Nu-i deșert, nu-i prăpastie, nici ocean pe care nu le-aș putea trece cu tine”, care-l irită pe prozaicul Rodolphe. Mă încântă coincidențele de foileton ale romanului, ca aceea, sublimă, în care barcagiul își amintește – în vreme ce-i plimbă cu barca pe Léon și Emma, proaspeți amanți – că în urmă cu câteva zile plimbase niște domni și doamne, iar Emma descoperă, cu o strângere de inimă, că unul dintre ei fusese Rodolphe. Sau acea inefabilă imagine a lui Charles Bovary mirosind cu duioșie și lăudând buchetul de violete pe care i le-a dăruit Léon Emmei după ce aceasta i-a devenit amantă. Păstrez vie în minte scena cu Justin, singur, plângând în hohote lângă mormântul Emmei Bovary și mi se pare tulburător faptul că Emma își cheltuie ultimii cinci franci zvârlindu-i unui cerșetor când lumea începe să se prăbușească pentru ea. Și mi se pare normal ca episodul cu birja să se sfârșească doar cu o mână goală de femeie ce aruncă scrisoarea de despărțire, devenită acum nu mai mult decât niște bucățele de hârtie împrăstiate de vânt.

În 24 aprilie 1852, Flaubert îi comentează Louisei Colet un roman scris de Lamartine (*Graziella*) pe care tocmai l-a citit: „Și în fond, ca să vorbim deschis, o sărută sau n-o sărută până la urmă? Nu sunt ființe omenești, sunt doar niște manechine. Cât de frumoase sunt poveștile astea de dragoste în care esențialul e înconjurat de mister și nu știi la ce să te aștepti, când legătura sexuală e sistematic menținută în umbră, ca și băutul, mâncatul, urinatul etc. Prejudecățile mă agasează. Iată un tip care trăiește cu o femeie care-l iubește și pe care o

iubește, și nicicând nu apare dorința! Nici un nor impur nu întunecă lacul acesta albăstriu! O, ipocrizie! Ce frumos ar fi fost dacă ar fi povestit întâmplarea reală! Dar adevărul are nevoie de masculi mai păroși decât domnul de Lamartine. E într-adevăr mai ușor să desenezi un înger decât o femeie: aripile ascund cocoșa”³. De multe ori am reacționat la fel citind așa ceva: omiterea unei experiențe sexuale mă irită la fel de mult ca și reducerea exclusivă a vieții la experiența sexuală (deși situația din urmă mă deranjează mai puțin decât prima, după cum spuneam anterior, căci eu prefer lucrurile palpabile celor ireale). Vreau să știu dacă eroul simte plăcerea (și eroina, la rândul ei) iar plăcerea lor reciprocă trebuie să mă molipsească și pe mine, pentru ca respectivii eroi să mi se pară credibili. Sexualitatea în narațiune este unul dintre cele mai delicate subiecte, fiind aproape la fel de greu de abordat ca și politicul. Cum în ambele cazuri atât autorul cât și cititorul e confruntat cu o serie de precauții și convingeri puternice, e extrem de greu să mimezi naturaletă „să inventezi” acele lucruri, să le conferi autonomie: tinzi inevitabil să te decizi pentru sau împotriva unui lucru, să demonstrezi ceva în loc să arăți ceva. Așa cum, după unii teologi, prin sex ajung cei mai mulți oameni în infern, tot din cauza lui, multe romane ating irealul. Nicăieri nu-i atât de evidentă măiestria lui Flaubert ca în dozarea și distribuirea eroticului în *Doamna Bovary*. Sexul stă la baza celor întâmplare în carte, el reprezentând, alături de bani, cheia tuturor conflictelor, iar viața sexuală și economia se completează în trama romanescă, astfel încât una nu poate fi înțeleasă fără cealaltă. Și totuși, pentru a scăpa de prejudecățile epocii (sinistrul puritanism al sutanei celui de-al Doilea Imperiu a acuzat două cărți importante ale vremii: *Doamna Bovary* și *Florile răului*) și de amenințarea realității, sexul e adesea prezentat într-o manieră ascunsă, învăluind episoadele într-o umbră de senzualitate și maliție (Justin contemplă, tremurând, lenjeria

³ Citatele prezente în acest volum sunt preluate, în mare parte, din Flaubert, *Correspondență*, vol. IV, apărut la Ed. Univers în 1985, în traducerea Liliane Alexandrescu-Pavlovici, ediție îngrijită de Irina Mavrodin (n.t.).

intimă a Emmei Bovary, Léon îi adoră mânușile, iar Charles, după moartea soției, își transferă întreaga afecțiune asupra obiectelor care i-ar fi plăcut ei să le aibă). Totuși, uneori sexul iese învingător: e extraordinară scena în care Emma își desface părul în fața lui Léon ca o curtezană de rând sau se preocupă de propria-i persoană cu rafinamentul și grija pe care trebuie să le fi resimțit egipteanca Rușkiuk Hânem. Sexul ocupă un loc central în roman fiindcă așa se întâmplă și în viață, iar Flaubert voia să simuleze realitatea. Spre deosebire de Lamartine, el n-a dizolvat în spiritualitate și lirism ceea ce e și ceva biologic, dar nici n-a redus dragostea numai la biologic. Autorul a încercat să redea dragostea ca pe ceva care este, pe de o parte, sentiment, poezie, gest, iar pe de altă parte (cu mai multă discreție), erecție și orgasm. Pe 19 septembrie 1852, îi scria Louisei: „Acest brav organ genital stă la baza tandreței omenești; de fapt nu este tandrețea, ci acel *substratum*, după cum l-ar numi filosofii. O femeie n-a iubit niciodată vreun eunuc, iar mamele îndrăgesc mai mult copiii decât tații fiindcă ei au ieșit din pântecul lor, iar cordonul ombilical al dragostei li s-a înfipt în inimă, fără a putea fi vreodată tăiat”. Această filosofie, care prin Freud avea să devină teorie științifică, contaminează povestea Emmei Bovary. Într-adevăr, „bravul organ genital” lămurește conduitele și psihologiile personajelor, devenind adesea combustibilul ce însuflețește intriga. Descurajarea, neliniștea – ce fac din Emma treptat, treptat o adulteră – sunt consecințe ale frustrării ei matrimoniale, iar această frustrare este în primul rând erotică. Temperamentul fierbinte al Emmei nu-și găsește un corespondent în cel al doctorașului Bovary și acele insuficiente nopți de dragoste grăbesc căderea. Pentru Charles însă, lucrurile stau exact invers. Femeia asta frumoasă și rafinată îl satisface extraordinar de mult (el care aspiră la atât de puțin în acest sens, venind din brațele osoase ale Héloisei, băbăția ale cărei picioare înghețate îl făceau să simtă fiori reci pe șira spinării când se băga în pat) astfel încât, în mod paradoxal, ea face să-i dispară soțului orice urmă de neliniște, orice fel de ambiție: are tot ce-și dorește, pentru ce să vrea mai mult? Fericirea lui sexuală explică în mare măsură de unde vin orbirea, conformismul, îndărătnica-i mediocritate.

În aceeași scrisoare în care comenta romanul lui Lamartine, Flaubert își exprimă, cu oarecare vulgaritate – adresându-i-se Louisei – părerea despre femei: „Ele nu sunt sincere cu ele însele; nu-și dezvăluie sentimentele; își confundă fundul cu inima și cred că luna apare spre a le lumina lor budoarul” (*Correspondență*, vol.II, p.401). Nu văd de ce nu s-ar putea spune același lucru și despre bărbați: și ei se înșală singuri, ascund ceea ce simt și își confundă inima cu posteriorul. În schimb, Emma încearcă să profite de „limitele” ei și, preschim-bând viciul în virtute, depășește condiționările ce-i apasă persoana (sexul ei), inițiind un proces care este, fără îndoială, un obscur și instinctiv proces de eliberare. E imposibil să nu-i admirăm Emmei înclinația spre plăcere; o dată stimulată și educată de Rodolphe, își depășește maestrul și pe cel de-al doilea amant și învăluie romanul într-un cald erotism, începând cu capitoul IX din cea de-a doua parte. Ca în literatura libertină din secolul al optsprezecelea – Flaubert a fost un entuziast cititor al Marchizului de Sade – amorul e legat de religie, sau mai degrabă de Biserică și de obiectele de cult. Instinctul sexual al Emmei se trezește într-un pension de maici, la picioarele altarului, în răcoarea agheasmatarului și a mirosului de tămâie din timpul slujbelor religioase (fapt care-l înnebunește pe procurorul Pinard), iar prima ei întâlnire cu Léon – care îi atâță pe cei doi, precedând marea scenă erotică din fiacru – are loc, la sugestia Emmei, în catedrala din Rouen. Seducerea se produce, asemenea unui sistem de vase comunicante în care eroticul se contaminează de religios, iar religia de erotism, o dată cu descrierea frumuseților și a comorilor din catedrală pe care Elvețianul (ușierul catedralei) o face viitorilor amanți. Critica tot repetă despre Emma (de la Maître Sénard până la Flaubert însuși) că avem de-a face cu o nefericită, demnă de milă. În realitate însă, soarta ei e mai umană și mai de râvnit decât aceea a pântecelor muncite ale femeilor din Yonville – doamna Langlois, doamna Caron, doamna Dubreuil, doamna Tuvache, doamna Homais – ce par să trăiască doar pentru a îndeplini anumite roluri domestice și care cred, asemenea soacrei Emmei, că femeile nu trebuie să citească romane, spre a nu deveni niște *visătoare*. Chiar dacă moare tânără și sfârșitul îi

e cumplit, Emma are cel puțin curajul să se accepte așa cum este și trăiește experiențe profunde, pe care virtuosoasele burgheze din Yonville nici măcar nu le-ar putea bănuî în existența lor banală. Eu mă bucur că Emma încearcă să trăiască din plin în loc să-și înăbușe sentimentele, că n-are nici un scrupul când își confundă fundul cu inima și că poate să creadă că luna există pentru a-i lumina ei alcovul.

În roman, prezența sexului nu mă interesează ca observator obiectiv, pentru a-l studia prefer un manual. Ori de câte ori se pune problema cenzurii, apărarea cărții incriminate pornește de la câteva afirmații esențiale (precum cele folosite de Maître Sénard, răspunzându-i lui Maître Pinard) care sunt ipocrite. De pildă: descrierea literară a acțiunilor și a organelor sexuale, momentele erotice care apar cu un scop științific, pentru a-l instrui pe cititor sau cu o intenție moralizatoare (să reprezinti păcatul, pentru a-l putea combate) ori frumusețea formei ce a sublimat într-atât materia sexuală încât aceasta din urmă poate provoca doar elevate bucurii spirituale; doar pornografia comercială își propune să-și excite cititorii; lucru total incompatibil cu literatura autentică. Cât neadevăr! În ceea ce mă privește, nici un roman nu mă entuziasmează prea mult dacă nu acționează, fie și într-o mică măsură, ca stimulent erotic. Am observat că mă simt mai tulburat dacă elementul sexual nu este nici exclusiv, nici predominant ci vine în completarea altor date, dacă acesta se integrează într-un context vital, complex și divers, așa cum se întâmplă în realitate. Mă excită mai puțin o carte de Sade – unde tematica unică devitalizează sexul, preschimbându-l în ceva mental – decât episoadele erotice (foarte puține la număr) din cartea *Strălucirea și suferințele curtezanelor* a lui Balzac (rețin mai ales atingerea ușoară a unor genunchi într-o trăsură) ori cele din versiunea doctorului Mardrus a basmelor *O mie și una de nopți*. În *Doamna Bovary*, eroticul e fundamental dar, deși Flaubert *voia să spună totul*, el s-a văzut obligat să-și ia măsuri de precauție pentru a eluda piedicile cenzurii (și nu numai ale cenzurii oficiale: chiar prietenul lui, scriitorul Maxime Du Camp, a încurajat tăieturile care i-au fost făcute cărții la apariția ei în *La Revue de Paris*). Dar dacă elementul sexual este mai degrabă implicit decât explicit, asta nu înseamnă că

datele ascunse, faptele narate prin omisiune, sunt mai puțin eficiente. Momentul erotic culminant într-un roman este un hiat genial, o scamatorie ce izbutește tocmai să potențeze la maxim ceea ce se ascunde cititorului. Mă refer aici la interminabila plimbare pe străzile Rouenului a fiacrului în care Emma i se dăruie lui Léon pentru prima oară. Mi se pare remarcabil faptul că episodul erotic cel mai imaginativ din literatura franceză nu conține nici măcar o singură aluzie la trupul feminin, nici măcar un cuvânt de dragoste, fiind pur și simplu o enumerare de străzi și locuri, un du-te vino al unei birje vechi, plătită cu ora. Dar nu numai erotismul subînțeles mă emoționează la *Doamna Bovary*. Mă gândesc la acele zile de joi petrecute în Hôtel de Boulogne din portul Rouen, unde Emma se întâlnește cu Léon, grăbindu-și destinul tragic, și-mi dau seama că senzația aceea de pericol, de presimțire a catastrofei îi sporesc senzualitatea. De atâtea ori am așteptat-o în camera aceea capitonată și am văzut-o venind „mai pătimasă, mai plină de dorință ca oricând”, am auzit zgomotul ușor cu care i se desface funda de la corset, am urmărit-o în vârful picioarelor să vadă dacă ușa era închisă și apoi, cu câtă bucurie am văzut-o scoțându-și rochia și aruncându-se, sobră și palidă, în brațele lui Léon Dupuis!

E ciudat că în uriașa bibliografie flaubertiană nu există nici o lucrare care să poarte titlul: „Flaubert și fetișismul botinei”. S-ar putea realiza foarte bine un studiu pe această temă. Iată un exemplu, cu date luate la întâmplare. Albert Thibaudet povestește că Flaubert, copil fiind, era entuziasmat când contempla încălțăminte femeilor⁴. Deci episodul din *Doamna Bovary* – în care Justin o roagă pe slujnică să-i permită să-i lustruiască Emmei ghetele, copilul atingându-le pe acestea cu dragoste, venerându-le ca pe niște obiecte sfinte – are un caracter oarecum autobiografic. Sartre ne semnalează unde apare pentru prima oară în opera lui Flaubert tema încălțăminte (și adaugă „atât de importantă în viața și în opera lui Flaubert”, dar nu mai revine asupra acestui subiect; este unul dintre numeroasele

⁴ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1968.

lucruri neterminate din uriașul lui eseu)⁵: în *Memoriile unui nebun*. Sartre se referă la capitolul IX, unde se descrie subtil un frumos picior de femeie: „micuțu-i picior drăgălaș încălțat cu un pantof elegant cu toc înalt, împodobit cu un trandafir negru”. Pe de altă parte, se știe că Flaubert păstra în biroul lui, printre scrisorile, hainele și alte lucruri de-ale amantei, papucii pe care Louise Colet îi purtase în prima ei noapte de dragoste și pe care, adesea, așa cum spune în scrisorile pe care i le trimite iubitei, îi scotea pentru a-i mângâia și săruta.

În corespondența autorului, tema piciorului și a pantofului apare deseori într-un mod ciudat. Există, de pildă, o scrisoare adresată Louisei, scrisă în Trouville în 26 august 1853, în care-i spune, glumind, că dacă ar fi profesor la College de France, ar ține un curs „despre acest important subiect al Ghetelor comparate în diferite literaturi. *Da, Gheata este o lume*, așa spune eu, etc.” Toată această lungă scrisoare nu face decât să abordeze din toate punctele de vedere acest subiect. Sunt pagini cu divagații surprinzătoare, ingenioase și vag vicioase (se vorbește aici despre încălțări bărbătești) despre pantof ca simbol al unor culturi, civilizații și epoci diferite – China, Grecia, Evul Mediu, Ludovic al XV-lea – sau despre pantoful emblematic pentru cărți și autori – Corneille, La Bruyere, Boileau, Bossuet, Molière, etc. Toate acestea reflectă, neîndoielnic, un joc îngrijorător și simptomatic al unei înclinații. Autorul brodează cu atâta erudiție pe marginea acestui subiect și remarcăm că în lecturile și în observațiile lui apare întotdeauna acest membru, piciorul, și învelișul lui social, pantoful.

Afirmațiile mele se bazează pe o altă scrisoare adresată Louisei, cu câteva zile mai înainte. Abia ajuns la Trouville, pentru a-și petrece acolo câteva zile de vacanță, Gustave s-a dus la plajă „ca să le vadă pe doamne scăldându-se”. Scrisoarea lui (din 14 august 1853) ni-l înfățișează îngrozit de urâtenia femeilor, băgate în niște saci și purtând niște scufii pe cap pentru a intra în apă. Dar cel mai mult îl deprimă ceea ce lasă

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert între 1821-1857*, Paris, Gallimard, vol. I și II, 1971 și vol. III, 1972. În text se face referire la vol. II, p. 1525.

femeile la vedere, picioarele adică: „Picioarele! Roșii, slabe, cu băătăuri mari, cu monturi, deformate de botine, lungi ca suveicile ori late ca lopețile”. Avem de-a face, fără îndoială, cu un amator. Semnificativ mi se pare faptul că numele părintelui absolut al fetișismului piciorului – care i-a dat chiar numele – a cărui voluminoasă operă romanescă și autobiografică se bazează pe această delicată extremitate feminină și învelișul ei, apare mângălit de Flaubert pe manuscrisele *Doamnei Bovary*, aflate în Biblioteca Municipală din Rouen: melodia picarescă pe care o fredonează Orbul din roman este preluată dintr-o carte scrisă de Restif de la Bretonne.

În orice caz, demonul acesta se reflectă în *Doamna Bovary*, unde picioarele și încălțămintea feminină sunt foarte importante în viața erotică a bărbaților⁶. M-am referit anterior la efectul magic pe care-l exercită asupra lui Justin ghetele Emmei, într-alt loc, naratorul ni-l înfățișează pe Léon care, revoltat că Emma îi absoarbe tot mai mult personalitatea, încearcă să scape de sub dominația ei, dar „cum îi auzea scârțâitul botinelor, se simțea laș, ca bețivii când văd o băutură tare”. La întâlnirea cu notarul la care apelează Emmă pentru a-și plăti datoriile, Maître Guillaumin se frământă și îi vine ideea să profite de frumoasa-i vizitatoare atunci când „cu genunchiul îi atinge ușor botina, a cărei talpă lipită se scorojea.” Când Emma pleacă, scârbită de josnicia notarului, acesta rămâne pironit locului „cu ochii ațintiți asupra frumoșilor lui papuci brodați”, care erau „un cadou de la o iubită”. Prima oară când Léon o vede pe Emma abia sosită la Yonville, Doamna Bovary își prindea cu vârful degetelor rochia în dreptul genunchiului și, ridicând-o

⁶ Nu numai în *Doamna Bovary*, firește, dar aici vreau să mă limitez la această carte. Urme ale aceluiași interes special se remarcă în întreaga operă a lui Flaubert. E suficient să ne amintim de tulburătoarea întâlnire, după atâția ani, dintre Madame Arnoux și Frédéric în *Educația sentimentală*. După ce-și amintește de dragostea sa extraordinară și imposibilă, Frédéric cade în genunchi, încercând să reînvie dorința de odinioară. Când e pe punctul de a reuși acest lucru, zărește „vârful ghetuței” care „înainta puțin pe sub rochie”. Cu o voce „aproape sfârșită”, Frédéric șoptește: „vederea piciorului dumneavoastră mă tulbură peste măsură”.

astfel până la glezne, își întindea înspre flacăra „piciorul încălțat cu o gheată neagră”. Iar în ziua în care Emma acceptă să călărească cu Rodolphe și să-i cedeze, la sfârșitul plimbării, iubitul ei „contempla, între postavul negru și botina neagră, gingășia ciorapului alb, care i se părea a fi ceva din goliciunea ei”. Când pasiunea celor doi atinge apogeul, Emma devine neasemuit de frumoasă și autorul precizează: „ceva subtil ce te învăluia se degaja chiar din faldurile rochiei ei și din curbura piciorului ei”. Din ciornele de manuscris ale romanului *Doamna Bovary* descoperim că până și Charles era un cunoscător în domeniu. Într-un pasaj la care Flaubert a renunțat ulterior, ofițerul sanitar, contemplând picioarele Emmei muribunde în timpul maslului, are amintiri erotice, în memorie îi revine ziua nunții când îi desfăcea șireturile pantofilor ei albi în timp ce „tremura încântat la gândul apropiatei posedări”. În realitate, primele emoții pe care le simte Charles la vederea Emmei țin de fetișism: sunt emoții provocate de saboții pe care-i poartă fata lui moș Rouault. Naratorul e explicit, el spune că Charles merge bucuros la ferma din Bertaux, fiind atras de niște magneți puternici: „îi erau dragi micuții saboți ai domnișoarei Emma, pe lespezile spălate din bucătărie; tocurile mari o înălțau puțin când mergea înaintea lui, tălpile de lemn, ridicându-se repede, plescăiau sec pe pielea ghetei”. Este aici o prezență constantă, cu tonalități diferite: voluptoase, dominante, și-n final chiar cucernice, atunci când preotul Bournisien unge cu mir „tălpile picioarelor, așa de agere odinioară când alerga să-și potolească dorințele, și care de-acum nu vor mai umbla”. Dar cea mai dragă amintire a mea este descrierea acelor „încălțări drăgălașe” ale Emmei – niște papuci de satin roz, căptușiți pe margine cu puf de lebedă – care îi atârnavă în aer când se așeza pe genunchii amantului în camera aceea plină de lucruri din Hôtel de Boulogne.

Și totuși, știu că mint: ceea ce contează la *Doamna Bovary* nu sunt ingredientele, ci felul cum sunt ele asamblate pe un trup care este mai mult decât suma părților ce-l alcătuiesc. Revoltă – sentimentalism – violență – sex: forma face ca această materie indivizibilă să devină ceea ce este.

Fiind încă sub puternica impresie pe care mi-a lăsat-o romanul, am citit imediat, unul după altul, ca pe episoadele unui

serial, celelalte cărți scrise de Flaubert și publicate în coperti galbene la Garnier. Toate m-au emoționat – unele mai mult, altele mai puțin – făcându-mă să-l îndrăgesc pe autor. Rețin niște comentarii trufase din vara anului 1959, cu prietenii mei, când eu îi asiguram furios peste măsură: „Și *Salammbô* este o capodoperă”. Astăzi toată lumea știe că această carte e depășită, nimeni nemaifiind în stare să citească, fără să zâmbească și să caște, povestea fetei care a comis sacrilegiul de a atinge vâlul lui Tanit, cu decorurile ei de operetă și cu antichitățile multicolore ce amintesc de Cecil B. De Mille. E drept, o mare parte a cărții e datată, fiind tributară celui mai învechit roman-tism. Mă refer la povestea de iubire dintre Mâtho și fiica lui Hamilcar. Dar ceva din roman nu și-a pierdut încă vigoarea: ceea ce ține de epic, acțiunile mulțimii, pe care nici un alt romancier, cu excepția lui Tolstoi, nu le-a realizat cu atâta eficiență ca Flaubert. (În *Doamna Bovary* există un exemplu remarcabil în acest sens, în capitolul comițiilor agricole: toți locuitorii din Yonville sunt prezenți, aproape toate personajele vorbesc și evoluează în fața noastră, iar sinteza generalului și a particularului, alternanța dintre colectiv și individual este impecabilă.) Banchetele, sărbătorile, ceremoniile și mai ales băta-liile din *Salammbô* își păstrează intact un dinamism, o plasticitate și o eleganță rar întâlnite în literatură. În cinematografie le mai regăsim, de pildă în celebrele western-uri ale lui John Ford (filmul constituie o altă pasiune căreia i-am rămas fidel). Dar chiar dacă mi-au plăcut toate celelalte cărți ale lui Flaubert, singura care m-a tulburat la fel de mult ca *Doamna Bovary* a fost *Educația sentimentală*. Mult timp am considerat-o pe aceasta din urmă cea mai importantă carte a lui Flaubert, ea având o respirație mai amplă, și această opinie rămâne valabilă într-un fel. Dacă în *Doamna Bovary* autorul ne spune povestea unei femei dintr-un sat, în *Educația sentimentală* este vorba despre o generație și o societate. În ansamblu, cartea este mai bogată, ea construind o varietate socială și un material istoric mai complex, o reprezentare mai diversificată a vieții, iar din punct de vedere formal, regăsim aceeași originalitate și același farmec. Și totuși, lucrurile nu stau așa: indiferent de bogăția și originalitatea informațiilor, în *Educația sentimentală* nu există nici un personaj ca Emma. Timidul Frédéric Moreau și Madame Arnoux, cea maternă, sunt niște personaje admirabile, dar nici

ei și nici fauna din jurul lor – bancherii, artiștii, industriașii, femeile galante, ziariștii, muncitorii, nobilii – nu se compară cu Emma fiindcă nici unul nu reușește să constituie un tip uman, aidoma celui creat de Cervantes ori de Shakespeare, tip uman definit foarte bine de însuși Flaubert: „Marile genii se disting prin generalizare și creație. Ele rezumă într-un tip uman personalități diferite și aduc în conștiința speciei umane personaje noi” (Scrisoare adresată Louisei Colet în 25 septembrie 1852). Acesta e și cazul Emmei Bovary. Ea, ca și Don Quijote sau Hamlet, rezumă prin personalitatea-i zbuciumată și prin aventura-i mediocră o anumită atitudine vitală permanentă, capabilă a se ivi sub cele mai diverse înfățișări, în epoci și locuri diferite. O atitudine nu doar universală și durabilă, ci și o frustrantă încercare omenească ce a generat toate izbânzile și cataclismele umane: capacitatea de a făuri iluzii și voința nebună de a le și realiza. Și Salammbô, Sfântul Anton, Bouvard și Pécuchet, Sfântul Iulian Ospitalierul trăiesc iluzii extraordinare și vor să-și realizeze visurile, dar ambițiile lor sunt legate de Dumnezeu și de Știință: utopia Emmei, în schimb, este strict omenească. În zorii zilei de 22 mai 1853, Flaubert îi scria Louisei: „Un suflet se măsoară după dimensiunea dorințelor lui, așa cum de departe judeci catedralele după înălțimea clopotnițelor”. Gloria autorului constă în faptul că a oferit, prin Emma – personajul mărunț și versatil – cea mai elocventă demonstrație a acestui adevăr, construind astfel una dintre clopotnițele ce domină câmpia existenței omenești.

În 1962 am început să citesc *Correspondența* lui Flaubert. Rețin data exactă; tocmai câștigasem ceva bani pe un roman și m-am dus să-mi cumpăr de la un librar din Tours cele treisprezece volume publicate de Conard. Pe lângă interesul pe care-l suscită urmărirea, pas cu pas, a unei vieți omenești atât de aspră și de dificilă și în afara bucuriei pe care o simte un admirator de-al lui Flaubert atunci când reface, o dată cu autorul însuși, homerică gestație a operelor lui⁷, corespondența aceasta – să-i

⁷ Și cât de trist e, pentru un tânăr îndrăgostit de Emma, să descopere că Flaubert avea adesea o părere proastă despre ea: „E o fire oarecum perversă, o femeie stăpânită de false sentimente și de o falsă poezie”, a asigurat-o el pe domnișoare Lerozer de Chantepie (Scrisoare din 30 martie 1857).

cunoști îndeaproape lecturile, supărările, frustrările, să ai senzația că, destrămând bariera timpului și a spațiului, ai pătruns în cercul lui de prieteni intimi, martori ai vieții lui – Maxime, Bouilhet, Louise, George Sand, Caroline – e cel mai bun sprijin pentru o vocație literară aflată la începutul ei, exemplul cel mai profitabil pentru un tânăr scriitor în drumul pe care și l-a ales. Cine i-a citit *Corespondența* nu prea înțelege de ce consider stimulante niște scrisori pline de sumbru pesimism și de imprecășii împotriva omului în general și împotriva unor oameni în particular, omenirea toată părând la el alcătuită – cu puține excepții (scriitori, în majoritate) – din mișei ticăloși și grotești. Dar, dincolo de aceste accese de furie, care-l ajutau să se descarce în fiecare seară, după nervii și oboseala celor zece sau douăsprezece ore de lucru⁸, scrisorile demonstrează mai ales umanitatea geniului lui. Talentul lui a fost o victorie lentă, iar autorul, dedicat creației, s-a abandonat sieși, spre a-și face rău (nimeni nu-i șoptea la ureche adjectivul potrivit, adverbul fericit), dar și bine. Căci dacă un scriitor poate egala răbdarea și tenacitatea de care dau dovadă, aceste scrisori, dacă e capabil „să se disece pe viu” asemenea lui Flaubert, atunci va reuși și el să scrie ceva durabil, ca acest holtei provincial și gălăgios. Acea micime și modestie ce se transformă treptat în măreție și bogăție, acel proces în care consecvența și convingerea joacă un rol atât de important pot fi un stimulent extraordinar pentru un scriitor, un antidot puternic împotriva descurajării. Au fost momente când aveam mari dificultăți la scris, când am citit mult – în salturi, blestemând continuu tăieturile din *Corespondență* pe care le-a făcut nepoata autorului, Caroline – scrisorile lui Flaubert și întotdeauna efectul a fost încurajator⁹.

⁸ Aceste crize de nervi îl împing uneori spre atitudini neașteptate, fixându-și limite spre a vedea până unde îi ajunge talentul. Lucrează de câteva săptămâni la comițiile agricole și într-o bună zi îi scrie Louisei: „Îmi mai acord cincisprezece zile ca să termin. Dacă nici atunci nu se întâmplă nimic, renunț la roman pentru o vreme...” (*Corespondență*, vol. III. p. 369). La episodul de 29 de pagini avea să lucreze în realitate patru luni.

⁹ E posibil ca acest voluntarism să fie fals, ca reușita literară să depindă în mod secundar de voință, totul depinzând de fapt de factori innăscuți sau de întâmplări decisive. Dar nu contează asta: pentru cel

Practic fetişismul literar: ador să vizitez casele, mormintele, bibliotecile scriitorilor pe care-i admir şi, dacă aş putea să le colecţionez şi osemintele, aşa cum fac credincioşii cu sfinţii, aş face-o cu mare plăcere. (Ţin minte că la Moscova am fost singurul din grupul de invitaţi care a refăcut, fără să dispere, întregul traseu tolstoian, adulmecând entuziasmat totul, de la papuci şi samovar până la ultima pană de gâscă). De aceea nu pot să uit ce frustrat m-am simţit vizitând Croisset. Fusesem mai înainte la Rouen, împreună cu Jorge Edwards, şi-mi imaginasem oarecum scenele din copilărie, fusesem la Hôtel-Dieu, închipuindu-mi cum arăta sala de autopsii, dorind să cred că acolo se afla ferestruica pe unde autorul şi sora lui spionau meticuloasele disecţii ale tatălui, căutasem prin tot cimitirul oraşului fără a-i descoperi mormântul şi ne gândeam că Croisset avea să fie încununarea acelei duminici flaubertiene. Sordidă imagine: casa fusese dărâmată şi în locul ei se afla o fabrică; totul în jur era urât şi apăsător, cu coşuri de fum negre; din cauza barajului, apa nu mai trecea pe lângă casă şi peste tot erau piramide de cărbuni şi funingine. Muzeu era doar pavilionul care rămăsese în picioare şi tot ce se putea vedea era un papagal disecat ce-i servise drept model pentru *O inimă simplă* şi una dintre pietrele gravate pe care o adusese din Tunis pe vremea când scria *Salammbô*. Mai erau şi câteva fotografii îngălbenite de vreme, totul fiind trist şi meschin. Singurul lucru emoţionant era plimbarea pe faimoasa „alee a strigătelor”, alee minusculă, umbrită de copaci („aceiaşi copaci”, insista ghidul), pe care celebrul normand răcnea în fiecare după-amiază – vânând asonanţe şi consonanţe şi cacofonii înnebunitoare – frazele scrise cu o noapte înainte.

Un adevărat îndrăgostit nu se mulţumeşte doar să se bucure de iubita lui, ci, aşa cum se proceda în Evul Mediu, îşi organizează viaţa în funcţie de această iubire şi se luptă din răputeri pentru aleasa inimii. (Sfârşitul anului 1960. Discuţie violentă cu

care scrie, e întotdeauna preferabil să creadă că porţile îi sunt deschise şi totul va depinde de luciditatea şi de încăpătânarea lui, nu de lucruri care-i scapă complet de sub control, şi din acest punct de vedere cred că nu există un model mai bun ca Flaubert.

un prieten bolivian, încheiată de acesta cu următoarele cuvinte: „Cu tine nu se poate discuta când e vorba de Cuba sau de Flaubert”. Paisprezece ani mai târziu, am admis cu mai multă suplețe criticile aduse revoluției cubaneze; în schimb intransigența mea în ceea ce-l privește pe Flaubert a rămas neschimbată.) Pasiunea mea m-a făcut nu numai să devorez toate cărțile lui Flaubert, ci și toată literatura critică sau adiacentă pe care am găsit-o despre el, Flaubert fiind adeseori termometrul care m-a ajutat să-i măsoz pe alți autori, factorul care mi-a decis entuziasmul sau aversiunea. Sunt convins astfel că ura mea față de Barbey d’Aurevilly provine de la atacurile proferate de acesta la adresa lui Flaubert, că puțina mea simpatie față de Valéry sau Claudel (care a calificat reușitul început din *Salammbô* drept proza cea mai plată din literatura franceză) se datorează aceluiași lucru. Și sunt sigur că l-am privit cu alți ochi pe Henry James, ale cărui romane mă făceau să-mi pierd răbdarea mai înainte, după ce i-am citit inteligentul eseu despre Flaubert. Lipsa mea de respect față de critica literară a vremii se datorează, în bună parte, cunoașterii – grație activității elabiorioase a lui René Dumesnil – articolelor din ziare și reviste la apariția cărților lui Flaubert, iar ferma mea convingere că, în general, creatorii au un fler mai bun decât criticii când e vorba de noi talente, provine de la articolul scris de Baudelaire despre *Doamna Bovary*. Vreau să evoc aici extrem de insolenta afirmație a lui Ezra Pound din *ABC of reading*, pe care am citit-o (cum se spune) cu un ghimpe în inimă: „Prozatorul – spre deosebire de poet care, pentru a avea o pregătire adecvată trebuie să citească o întreagă listă de autori ce începe cu Homer – poate să înceapă pur și simplu prin a-l citi pe autorul cărții *Bouvard și Pécuchet*”.

Critica vremii a fost nedreaptă și mioapă cu Flaubert. Chiar și *Doamna Bovary*, care a avut succes de public – datorat, în mare parte, scandalului pe care l-a provocat procesul – a fost ținta unor atacuri dure din partea gazetarilor parizieni, dar, cel puțin în cazul acestui roman, Sainte-Beuve și alți câțiva critici l-au apreciat cum se cuvine. În schimb, celelalte cărți n-au fost înțelese și au provocat adevărate scandaluri în presă (Barbey d’Aurevilly s-a dovedit a fi cel mai înverșunat, declarând de

pildă că *Ispitirea Sfântului Anton* era la fel de greu de digerat ca și partea a doua din *Faust*) căci, pe lângă ignoranță și lipsă de sensibilitate, adesea era vorba de resentiment și de rea credință. Mai degrabă generația următoare l-a revendicat pe Flaubert și, deși el a refuzat întotdeauna să ocupe locul pe care Zola și naturaliștii i l-au rezervat, ea l-a considerat un maestru. Ulterior însă, literatura franceză l-a desconsiderat pe Flaubert – Claudel n-a fost o excepție – și până în anii cincizeci, scriitorii și criticii lăsau oarecum impresia că-și aminteau de Flaubert doar ca să-l denigreze. Existențialiștii, convinși că literatura e o formă de acțiune și că scriitorul trebuie să participe cu toate armele – începând cu condeiul său – la lupta vremii, nu-i puteau tolera cu ușurință fanatismul pentru formă, izolarea-i sfidătoare, purismul și disprețul lui față de politică. Uitând că la Flaubert esențială era opera lui și nu umorile și opiniile personale, aceștia au extins la romanele lui nemulțumirea pe care le-o producea acest pustnic din Croisset, care se lupta cu cuvintele în vreme ce lumea din jur se prăbușea. Această atitudine se reflectă cel mai bine în frazele scrise de Sartre împotriva lui Flaubert în *Situații II*, un eseu pe care-l citisem cu fervoare înainte de a fi atras de Flaubert și care-mi provoca retroactiv un fel de anxietate, o contradicție în opțiuni.

În anii '60, opinia Franței în privința lui Flaubert s-a schimbat radical; disprețul și uitarea s-au transformat în reabilitare, elogiu, modă. Francezii, ca și mine, deveneau adepții lui Flaubert, iar eu, pe jumătate bucuros și pe jumătate gelos, asistam în anii aceia agitați – cu războiul din Algeria, cu O.A.S. și cu alergătura mea între radio și scris (trăiam din banii pe care-i câștigam la O.R.T.F.) – la creșterea prestigiului lui Flaubert. Țin minte cât de satisfăcut m-am simțit, ca și cum cel omagiat ar fi fost un prieten sau o rudă, când am citit prefața scrisă de François-Régis Bastide la reeditarea primei *Educații sentimentale* la Editions du Seuil. Prefața cărții, cunoscută până atunci doar de un public universitar, se termina cu o afirmație pe care n-aș fi ezitat nici o clipă s-o pun pe ușa mea: „O știam dinainte, dar acum putem afirma o dată pentru totdeauna: adevăratul Patron este Flaubert”.

În Franța, acelor *engagés* le urmasa un grup eterogen de romancieri, pe care critica îi includea în „le nouveau roman”.

Deși mă plictiseau de moarte aproape toți – cu excepția lui Beckett (acesta era inclus în grup fiindcă aveau cu toții același editor) care de fapt mă plictisea și el, dar în cazul lui plictiseala mi se părea că avea o justificare – i-am simpatizat fiindcă proclamau pretutindeni importanța lui Flaubert pentru romanul modern. Și totuși, prima persoană care a analizat din punct de vedere teoretic această legătură n-a fost un romancier, ci o erudită: Genevieve Bollème. Ea a publicat în 1964 un eseu intitulat *La Leçon de Flaubert*, evidențiind la autorul cărții *Doamna Bovary* acele aspecte pe care-și bazau experimentele noii naratori: conștiința artistică, obsesia descriptivă, autonomia textului, cu alte cuvinte „formalismul” flaubertian. Eseul ei era o demonstrație argumentată a unei convingeri îndrăznețe: în toată opera lui Flaubert și mai ales în *Doamna Bovary*, esențială este descrierea, care descompune povestirea, căci „a descrie” și nu „a relata” a fost pentru autor unica experiență capabilă să exprime „frământările vieții”. Era o cale înțeleaptă de a întinde o punte între Flaubert și noii romancieri ce se încăpățâneau să descrie și să povestească lucrurile într-un mod apatic. În reportaje, articole ori conferințe, Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon i-au recunoscut lui Flaubert rolul de precursor al modernității. Dar cea care i-a conferit în mod oficial titlatura de maestru al noului roman a fost Nathalie Sarraute, într-un articol strălucit și tendențios din revista *Preuves* (februarie, 1965), intitulat „Flaubert precursorul”. Am fost uimit când l-am citit într-un bistro din Saint-Germain. Eram încântat de unele afirmații: („În clipa de față, maestrul nostru, al tuturor, este Flaubert. În privința numelui său, există unanimitate; avem de-a face cu precursorul romanului actual”), dar când articolul a început să explice din ce motive îi revenea autorului acest merit, am avut impresia că visez. Analizând în afara contextului un paragraf dintr-o scrisoare adresată Louisei („Ceea ce mi se pare grozav, ceea ce aș vrea să fac, este să scriu o carte despre nimic, o carte fără nici o legătură cu lumea exterioară, care se va susține prin ea însăși, prin forța interioară a stilului ei, așa cum pământul se menține în aer fără a fi susținut; o carte care să nu aibă practic un subiect sau cel puțin subiectul să fie aproape invizibil, pe cât posibil”), Nathalie Sarraute confunda

această dorință a lui Flaubert cu adevărata lui operă, ajungând la următoarea concluzie extraordinară: „Sunt cărți fără subiect, fără legătură cu lumea exterioară, fără personaje, fără intrigi și lipsite de toate vechile accesorii, reduse la mișcarea pură, care le înrudește cu arta abstractă”. Era greu să mergi mai departe cu denaturarea lucrurilor; nicicând nu s-a dovedit mai adevărată fraza lui Borges, care afirma că fiecare autor își creează precursorii. Dar, în fine, fiecare cititor are dreptul să descopere ceea ce vrea în ceea ce citește. Citatul la care se referă Nathalie Sarraute face parte dintr-o scrisoare pe care Flaubert a scris-o după ce terminase deja *Doamna Bovary*, iar cel care a urmărit îndeaproape elaborarea acestei cărți sau a altora știe cât de atent era cu subiectul în sine – cu situațiile, locul, personajele, intriga – și cu tot ce scria. S-ar putea extrage sute de citate din *Corespondență* despre importanța pe care autorul o acorda materiei („ideile” unui roman, în viziunea lui), cum ar fi de exemplu opinia lui referitoare la *Graziella* lui Lamartine. Dorința lui de a scrie „o carte fără subiect, fără legătură cu lumea exterioară” ar trebui înțeleasă pe de o parte ca un acces de entuziasm pentru stil, iar pe de altă parte ca o susținere a autonomiei ficțiunii: totul într-un roman, adevărul, minciuna, seriozitatea ori banalitatea lui sunt reprezentate prin forma care le materializează. Un roman trebuie să fie convingător prin propriile-i mijloace, deci prin cuvânt și tehnică, nu prin fidelitatea-i față de lumea exterioară (cu toate că autorul știa că devine inevitabilă confruntarea din clipa în care cartea se află în mâna cititorului, singurul care poate aprecia, înțelege și judeca totul în funcție de această lume exterioară din care face parte). Citatul este un argument în favoarea obiectivității narative, nu o negare a existenței subiectului. Dacă Nathalie Sarraute ar fi revăzut cu atenție *Corespondența*, ar fi descoperit că după un an și cinci luni de la fraza citată de ea, Flaubert îi scria – tot Louisei – o altă scrisoare în care reia la început aceeași idee (cărți fără subiect), iar apoi o corectează, completând-o în sens invers: „Aș vrea să scriu cărți în care să nu trebuiască decât să scriu fraze (dacă mă pot exprima așa) la fel cum pentru a trăi, nu trebuie decât să respiri aer. Ce mă încurcă totuși sunt șiretlicurile planului, combinarea efectelor, toate calculele dedesub-

turilor, *care totuși sunt Artă, căci efectul stilului de ele depinde, în mod exclusiv chiar*” (Scrisoare din zorii zilei de 26 iunie 1853; sublinierea îmi aparține). Nici că se putea exprima mai clar: ceea ce-l interesa pe el era să șlefuiască stilul, să aleagă cuvintele, să rezolve problema numelor, a adjectivelor, eufonia, ritmul. Cealaltă parte îl atrăgea mai puțin – „șiretlicurile planului”, „combinarea efectelor”, „calculule dedesubturilor” sunt, firește, probleme ce vizează datele, ordinea întâmplărilor ce alcătuiesc povestirea, organizarea materiei într-un sistem temporal – dar nu nega faptul că această parte era importantă și avea valoare artistică. Ba dimpotrivă, Flaubert afirmă că „efectul stilului” *depinde* de toate aceste lucruri și adaugă categoric: *în mod exclusiv chiar*. Un autor poate să nu fie pe deplin conștient de importanța operei sale și s-ar fi putut întâmpla ca Flaubert – având ambiția să scrie romane care să fie doar cuvinte, cărți fără subiect – să fi contribuit la romanul modern cu invenții ce au de a face atât (sau mai ales) cu tehnica narativă (conceperea povestirii) cât și cu folosirea cuvântului. Mă bucură să pot demonstra că lucrurile nu stau așa; pe lângă faptul că este un mare povestitor, Flaubert era perfect conștient de rolul pe care-l ocupă subiectul în roman, considerând chiar că eficiența prozei (ceea ce pentru el însemna frumusețea ei) depindea „exclusiv” de el. Descoperirea acestui citat, care coincide cu propria mea concepție despre roman, a fost una dintre bucuriile pe care le-am avut când i-am citit *Corespondența*, mai ales gândindu-mă la atâția naratori ce atacă cu înverșunare „povestirea” din ficțiune. În plus, m-am simțit fericit de-a dreptul (asta fiind o chestiune personală), ca orice admirator al lui *Amadís de Gaula* și al cărții *Tirant lo Blanc*, când am descoperit că Flaubert a scris la un moment dat: „Tu știi că unul dintre visele mele mai vechi este să scriu un roman cavaleresc. Cred că-i posibil, chiar după Ariosto, introducând un element de teroare și de poezie amplă, care-i lipsește. Dar câte n-aș vrea să scriu? Ce nebunie a condeiului nu mă excită oare?” (*Corespondență*, vol. III, p. 245).

Dar important era că Flaubert revenea în actualitate, cu pași repezi, chiar dacă era oarecum falsificat. Denaturările nu proveneau doar din sectorul formalist. Aproape simultan cu

articolul lui Nathalie Sarraute – deviaționism de dreapta – am citit, la fel de uluit, în *Recherches Soviétiques* (Cahier 6, 1956) traducerea unui eseu scris de un membru al Academiei de Știință din U.R.S.S., A.F. Ivantchenko, care propunea o interpretare deviaționistă de stânga: Flaubert era unul dintre creatorii realismului critic.

În acei ani a început și Sartre să-și facă o autocritică laborioasă și monumentală. De la judecarea extrem de sumară a lui Flaubert în *Situații II* la efortul de a-l situa în mediul lui familial, social și istoric într-o interpretare care, combinându-i pe Marx, Freud și existențialismul, abordează într-o viziune totalizatoare aspectele sociale și individuale ale creației în „Question de méthode” (în *Critique de la raison dialectique*, 1960), și până la articolele din 1966 din *Les Temps Modernes*¹⁰ se produsese o schimbare considerabilă, o trecere de la dispreț la respect, o dorință de a înțelege, foarte diferită de concepția inițială. Acest proces a culminat cu cele trei volume din *Idiotul familiei* (Sartre anunță un al patrulea volum, dedicat cărții *Doamna Bovary*¹¹, dar nu m-ar suprinde dacă n-ar termina această serie, așa cum s-a întâmplat și cu alte scrieri de-ale sale) care reflectă maximum de interes pe care literatura franceză l-a manifestat față de Flaubert în anii șazeci. Criticul cel mai înverșunat, dușmanul cel mai acerb față de ceea ce a reprezentat Flaubert ca atitudine în istorie și artă, își consacră douăzeci de ani din viață pentru a studia „cazul” lui, scriind trei mii de pagini și recunoscând că scriitorul din Croisset a creat, împreună cu Baudelaire, sensibilitatea modernă. Această reconciliere mi-a rezolvat o problemă personală. Sartre este unul dintre autorii cărora le datorez multe și într-o vreme îi admiram scrierile la fel de mult ca și pe cele ale lui Flaubert. Dar cu timpul opera lui s-a estompat în memoria mea, iar afirmațiile lui despre literatură și rolul scriitorului, care la un moment dat au fost pentru mine literă de lege, mi se par azi neconvingătoare. Eseurile dedicate

¹⁰ „La Conscience de classe chez Flaubert” și „Flaubert: du poète à l'artiste” în *Les Temps Modernes*, mai-iunie, 1966 și august 1966.

¹¹ Mario Vargas Llosa a scris această carte când Jean Paul Sartre era încă în viață (n.t.).

lui Baudelaire, lui Genet, polemicile și articolele lui mi se par acum cele mai vii din opera lui. Iar figura lui morală a luat proporții pentru mine în crizele și dilemele din acei ani dificili, datorită lucidității, onestității și curajului tineresc cu care a știut să înfrunte, nu numai fascismul, conservatorismul și capcanele burgheze, ci și autoritarismul și spiritul clerical al celor de stânga.

Părerea mea despre *Idiotul familiei* nu este excesiv de entuziastă; cartea îl poate interesa mai degrabă pe un adept al lui Sartre decât pe un iubitor al lui Flaubert. În cele două luni de care ai nevoie ca să citești eseul, rămâi cu senzația unei uriașe misiuni ce nu ajunge niciodată să realizeze ce și-a propus în prefață: să explice sursele și natura vocației lui Flaubert, printr-o investigație interdisciplinară în care toate științele umane din epoca noastră să contribuie la revelarea a ceea ce se poate ști astăzi despre un om. Nu contează că un eseu literar – al lui Sartre e doar pe jumătate așa ceva – se îndepărtează de obiectul lui de studiu, spre a aborda alte teme, atunci când rezultatul justifică această deplasare de interes. Dar în *Idiotul familiei* lucrurile nu stau așa; la sfârșit ai senzația unei atomizări, a unui arhipelag de idei fără legătură între ele, a unei disproporții vădite între mijloacele întrebuintate și scopul atins. Este o carte extrem de inegală, în care analize pătrunzătoare și descoperiri remarcabile alternează cu contradicții flagrante. Ciudat este faptul că la un scriitor fervent al concretului și al realului, cum este Sartre, o mare parte a cărții este pură speculație, ea fiind foarte puțin ancorată în realitate. De exemplu, în primul volum, relația dintre Gustave și tatăl lui, doctorul Flaubert, este verosimilă, bazându-se pe texte riguroase, în vreme ce relațiile pe care le descrie, mai întâi între Flaubert și sora lui Caroline și apoi, între Gustave și Alfred Le Poittevin, se bazează pe presupuneri, unele dintre ele fiind chiar extrem de îndoielnice. Un alt aspect neobișnuit al cărții este acela că, deși în proiectul preconizat în „Question de méthode” perspectiva studiului se dorea a fi deopotrivă existențialistă, marxistă și psihanalitică, în *Idiotul familiei*, cu excepția câtorva momente – unele de mare strălucire, cum ar fi descrierea originii sociale și ideologice, total diferită, a tatălui și a mamei lui Flaubert sau studiul claselor sociale din timpul celui de-al Doilea Imperiu – interpretarea

este, în esență, strict freudiană, chiar dacă este prezentată cu un vocabular existențialist. Nu spun asta ca pe un reproș, ci ca o curiozitate. De altfel, poate că cele mai reușite pagini sunt cele interpretate prin metoda freudiană: explicația psihanalitică a „crizei din Pont-l'Évêque”, adică etern dezbătuta chestiune a naturii exacte a bolii lui Flaubert – epilepsie, isterie etc. – dezbătute la care Sartre, cu teoria lui despre nevroză, aduce un punct de vedere solid, complex și imaginativ, deși nu total convingător. În volumul doi, mai ales, eseul se îndepărtează cu totul de literatură, devenind psihologic. În loc să-l „explice” pe Flaubert și opera lui pornind de la acea nevroză, demontată atât de minuțios, Sartre pare să folosească persoana și scrierile acestuia pentru a ilustra mecanismele personalității nevrotice. Este instructiv și fascinant ceea ce se învață despre patologia mentală, complexul oedipian, castrare, transformări simbolice; în schimb, nu aflăm prea multe despre opera lui Flaubert. Descrierea traumelor generice, a situațiilor tipice dizolvă total, în cadrul unei abstracțiuni, specificitatea lui Flaubert, deși acesta trebuia să reflecte eseul în mod explicit. În plus, în acest al doilea volum (mai mult ca în primul) găsim repetiții exasperante și uneori ai impresia că te învârti în loc, în această proză care repetă, se apleacă și revine de o sută de ori asupra aceleiași idei, că Sartre a devenit prizonierul propriei lui pânze de păianjen, ajungând – ca să folosesc o imagine dragă lui – să fie sechestrat în construcția sa labirintică. Același lucru s-ar fi putut spune în jumătate din pagini. Această certitudine se accentuează mai mult în ultimul volum, cel mai puțin omogen dintre toate. Cu excepția părții intitulată: „Nevroză și programare la Flaubert: cel de-al Doilea Imperiu”, Flaubert s-a volatilizat iar cartea insistă – descriind cu o retorică pe alocuri emfatică – asupra unor procese psihice independente, care n-au legătură cu cazul lui particular: generalul a șters particularul, abstractul a estompat concretul. În schimb, ultima parte e cea mai interesantă, mai ales comparația dintre Flaubert și Leconte de Lisle: ce a însemnat parnasianismul și legăturile dintre estetica acestuia și teoria flaubertiană despre artă sunt admirabile. Același lucru se poate afirma și despre excepționala analiză a relațiilor dintre Flaubert și cel de-al Doilea Imperiu, deși nu e total

dovedită teza lui Sartre, conform căreia scriitorul reprezentativ al acestei societăți a fost autorul *Doamnei Bovary* identificându-se în mod visceral cu ceea ce a însemnat regimul lui Louis Bonaparte. Totodată, această analiză istorico-socială reprezintă o ruptură brutală față de tot ce a scris anterior – lucruri ce evoluau exclusiv în plan psihologic și psihic – părând a fi mai degrabă începutul unei alte investigații, o întrerupere, nu o continuare. Cartea se oprește brusc, de parcă oboseala l-ar fi surprins pe autor la jumătatea cursei, acesta descoperind că-și fixase o distanță prea lungă pentru forțele lui, pentru forțele oricărui om singur. În cele din urmă e destul de descurajant să constăți că textele lui Flaubert studiate cu maximă migală sunt doar scrierile lui din copilărie și adolescență, iar efortul depus în examinarea acestor texte (aproape toate având o mică valoare literară, fiind simple indicii preistorice ale unei vocații) au irosit timpul și energia criticului care, sfârșindu-și studiul, datorită unei planificări greșite n-a ajuns să abordeze nici măcar primul roman scris de Flaubert. Astfel, opera terminată reflectă de fapt ceea ce în proiectul inițial al lui Sartre trebuie să fi fost considerațiile preliminare ale unei interpretări. Spre deosebire de acel personaj din *Ciuma* lui Camus, care nu apucă să scrie niciodată un roman fiindcă nu se poate hotărî cum să structureze prima frază a cărții, aici scriitorul a început să scrie cu atâta furie, dezvoltând cu atâtea detalii și considerații anticipative părțile introductive, încât a pierdut perspectiva ansamblului și a descoperit brusc că lucrarea a luat asemenea proporții încât nu va mai avea timp – și nici chef, fără îndoială – să-și ducă munca la bun sfârșit. Rezultatul este un bebeluș monstruos, un copil gigant, un produs frustrat și genial. Asta înseamnă, firește, să te prăbușești cu surle și trâmbițe, să fii învins prin exces de îndrăzneală: cad jos de tot doar cei ce s-au cățarat mult prea sus.

Firește, se impune comparația între ce a pățit Sartre cu această carte și ce i s-a întâmplat lui Flaubert cu ultimul roman. Să mai existe oare așa o asemănare, un eșec la fel de admirabil, din motive identice, ca în cazul volumului *Idiotul familiei* și al romanului *Bouvard și Pécuchet*? Ambele sunt tentative imposibile, încercări destinate eșecului fiindcă amândouă și-au

propus dinainte ceva irealizabil, ambiția lor fiind oarecum inumană: o reprezentare totală. Ideea de a reflecta într-un roman tot ce e omenesc – sau, dacă vreți, tot ce e prostie, căci pentru Flaubert termenii sunt aproape echivalenți – era o utopie. Așa cum utopică e și încercarea de a cuprinde într-un eseu viața în întregime, încercând să explici un om reconstruindu-i *toate* sursele (sociale, familiale, istorice, culturale, psihologice, biologice, lingvistice) evoluției lui și toți afluenții personalității lui, o personalitate vizibilă ori secretă. În ambele cazuri, autorul a încercat să descurce niște ște care au un început, dar nu și un sfârșit. Dar la ambii autori în defect constă meritul, înfrângerea reprezintă un fel de victorie iar demonstrarea eșecului începe cu recunoașterea măreției ce explică înfrângerea, făcând-o inevitabilă. Căci angajându-te într-o asemenea aventură – făcându-te vinovat de crima lui Lucifer: vrând să spargi limitele, să ajungi dincolo de posibil – înseamnă să fixezi o ștachetă mai înaltă pentru roman și pentru critică.

Și astfel ajung la finalul poveștii mele de dragoste. E trist și măreț, ca sfârșitul oricăror povești romantice ce se respectă, povești care-i plăceau atât de mult Emmei și care-mi plac și mie. E trist fiindcă această lungă și prea fidelă pasiune a mea s-a născut condamnată (din aceeași rațiune existențială) să se reverse într-o singură direcție, devenind o pasiune neîmpărtășită. Și fiindcă ultima imagine a povestirii e comparabilă cu prima: amantul e singur, cu inima plină de dorință, cu ochii ținți asupra cărții pe care o ține în mâini cu duioșie, iar în minte – asemenea unui șoricel vorace, ghemuit în hruba-i adâncă – îi dăinuie teribila certitudine că femeia cea mai umană cu puțință nu-și va abandona nicicând subtilul ei refugiu pentru a veni la întâlnire. Dar amantul nu renunță, fiindcă această doamnă i-a îmbogățit viața, într-un mod mai puțin glorios dar mai durabil decât o poate face o iubire împărtășită, când, așa cum îl învață Emma, e în permanență nevoit să înțeleagă că totul e trecător. Iubita lui, deși n-a prins niciodată contur și nu i-a stat nicicând în brațe, va exista întotdeauna pentru el într-o fermă pierdută din Caux și își va repeta aventura, ori de câte ori el i-o va cere, minunată și supusă, fără a fi câtuși de puțin obosită sau plictisită.

Sfârșitul poveștii e măreț fiindcă în ultimii ani țărăncuța normandă a cunoscut o popularitate crescândă și în anii ce vor urma lucrurile nu se vor schimba cu siguranță. Ea a fost admirată de bărbați și femei aparținând unor categorii foarte diferite; profesori austeri ce și-au dedicat viața studierii ei, tineri iconoclaști ce vor să sfârșească cu toată literatura trecutului și să înceapă una nouă pornind de la ea, filosofi înțelepți care au ofensat-o și își propun acum s-o reabiliteze prin volume groase ce vor servi drept soclu statuii ei. Și asta nu se întâmplă doar în țara în care a apărut *Doamna Bovary* ci și în multe altele. Acum și în țările hispanice, unde mult timp a fost dată uitării, ea este din nou accesibilă atâtor priviri, atâtor mâini și inimi, într-o traducere remarcabilă. Ar trebui să fiu gelos, dar nu sunt. Cum li se întâmplă unor bătrâni perversi ce au o soție tânără, eu mă simt flatat de această insistență, de această favoare reînnoită, de această excitantă forfotă creată în jurul femeii pe care o iubesc. Știu că acolo unde se află ea – împărțindu-și cu generozitate frumusețea – nimeni nu va putea beneficia de farmecele ei, în afara lui Charles Bovary, a lui Rodolphe și a lui Léon iar aici unde mă aflu eu, nu va putea dărui nimănui mai mult decât mi-a dăruit mie.

DOI

Omul condei

Eu sunt un om condei. Simt prin el, din pricina lui, raportându-mă la el și mult mai mult împreună cu el.

(Scrisoare către Louise Colet,
1 februarie 1852)

1. Care a fost punctul de plecare al cărții Doamna Bovary?

Aparent, o frustrare. Pe la jumătatea lui septembrie 1849, Flaubert îi cheamă în casa lui din Croisset, aflată lângă Rouen, pe prietenii săi Maxime Du Camp și Louis Bouilhet spre a le citi un manuscris pe care-l începuse în 24 mai 1848 și-l terminase în urmă cu câteva zile, pe 12 septembrie, la trei și douăzeci, într-o după-amiază însorită și plină de vânt. Era vorba de prima versiune a cărții *Ispitirea Sfântului Anton*. Ideea acestei cărți îi fusese sugerată de tabloul lui Breughel pe care-l văzuse la Geneva în primăvara anului 1845, deși în realitate tema infernului și a Satanei îi dădea târcoale din copilărie, când mergea în fiecare toamnă la bălciul Saint-Romain din Rouen și vedea misterul Sfântului Anton din baraca unui păpușar faimos din zonă, *le père Legrain*. La paisprezece ani scrisese, în verse-te biblice, prima variantă din acel ciclu satanist la care avea să lucreze timp de patruzeci de ani (versiunea definitivă a cărții *Ispitirea Sfântului Anton* a apărut în 1874); doi ani mai târziu scria *Visul infernului*; în 1838 urma *Dansul morților*, care-l are pe Diavol drept personaj, iar în 1839 era rândul lui *Smarh*, vast mister luciferic, impregnat de romantism byronian. Neliniștea cu care Flaubert așteaptă verdictul prietenilor săi nu se datorează doar importanței pe care o acordă subiectului acestei

cărți, subiect-demon ce nu-i dă pace de cincisprezece ani. La această primă versiune a *Ispitirii Sfântului Anton* a lucrat cu o riguroasă disciplină (celor șaisprezece luni li se adăugau aproape trei ani de documentări în care a consultat o mulțime de cărți: incunabule medievale, teologi precum Swedenborg și mistici ca Sfânta Tereza, istorii de la începutul creștinismului, tratate despre religie) și cu o deosebită plăcere, fără acele angoase și depresii ce aveau să devină adevărate calvaruri la redactarea cărților lui ulterioare. Peste ani, cuprins de îndoieli și de febra romanului *Doamna Bovary*, avea să-i mărturisească Louisei: „*Sfântul Anton* nu mi-a produs nici un sfert din tensiunea pe care mi-o provoacă *Doamna Bovary*. Era un debușeu; am simțit doar plăcere când am scris-o iar cele optsprezece luni petrecute cu redactarea celor 500 de pagini ale cărții au fost cele mai voluptuoase din întreaga mea viață” (Scrisoare din 6 aprilie 1853).

Mai sunt și alte motive pentru care lectura aceasta va fi foarte importantă pentru el. Cu câteva luni în urmă, doamna Flaubert fusese de acord ca fiul ei Gustave să întreprindă o lungă călătorie în Orient cu Maxime Du Camp, dar Flaubert amânase plecarea până la terminarea acestui manuscris. Astfel, voiajul pe drumuri străvechi, supremă ambiție pentru un tânăr educat cu lecturi romantice și dornic de exotism și culoare locală, avea să recompenseze efortul celor șaisprezece luni. Pe de altă parte, a scris această primă versiune a *Ispitirii Sfântului Anton* în condiții foarte diferite de cele în care a scris celelalte texte – prima *Educație sentimentală*, *Noiembrie*, *Memoriile unui nebun*, *Smarh* – texte rămase inedite, fiindcă le considera niște rebuturi. Opera lui anterioară fusese scrisă într-o perioadă în care Gustave părea destinat a se integra în societate printr-o profesiune liberală, ca tatăl sau fratele lui, Achille, medici amândoi. Sunt texte scrise când lipsea de la colegiu, ca *Memoriile unui nebun* ori *Smarh*, sau când nu mergea la universitate și scria prima *Educație sentimentală* și *Noiembrie*. Gustave știa deja pe vremea aceea că singurul lucru care-l interesa era literatura, iar ideea de a avea un viitor burghez, desfășurând o activitate oarecare, fără nici o legătură cu scrisul, îl tortura, după cum o dovedesc scrisorile lui din

adolescență. Dar doctorul Flaubert nu-i dădea nici o șansă de scăpare: trebuia să urmeze drumul indicat de acel (Dumnezeu) Tată, care-l îndrepta categoric spre Facultatea de Drept. În acei ani Flaubert era pe jumătate scriitor, un tânăr care-și împărțea timpul și energia între literatură și alte ocupații pe care el le considera niște obstacole. Când scrie însă prima *Ispitire* destulul lui ia o altă întorsătură: literatura îi ocupă acum tot timpul, devenindu-i regină și stăpână. Într-o noapte întunecată din ianuarie 1844, prin apropiere de Pont-l'Évêque, Gustave are prima criză din acea boală – de care într-adevăr suferea sau pe care și-a ales-o – criză care-l salvează la timp de studierea legilor, de obligația de „a-și crea un viitor” care-l înnebunea de-a dreptul. Chirurghului șef al spitalului din Rouen nu-i mai rămâne altceva decât să cedeze: Gustave va abandona universitatea și va rămâne acasă, ducând o viață de invalid. Doi ani mai târziu, eliberarea lui e definitivă: moare doctorul Flaubert, obstacolul care-i mai putea umbri libertatea (se spune că amărăciunea de a-și vedea feciorul devenit un parazit i-ar fi grăbit moartea). Din acel moment, Flaubert și-a ales singur viața pe care dorea s-o trăiască: avea să locuiască împreună cu mama lui, din renta pe care i-o lăsase tatăl, dedicându-se exclusiv cititului și scrisului. Prima sa creație, rod al acestei noi existențe consacrate literaturii (cartea de călătorii prin Bretania, scrisă pe jumătate cu Maxime Du Camp, este doar un exercițiu de stil) este *Ispitirea Sfântului Anton*, pe care elegantul gigant normand cu părul blond și ochii albaștri se pregătește s-o citească prietenilor săi, Bouilhet și Du Camp, scriitori la rândul lor. Se înțelege, firește, că simte încântare, neliniște și teamă când începe să citească.

2. Cum s-a desfășurat lectura și care a fost reacția prietenilor?

Lectura enormului manuscris – prima versiune a *Ispitirii Sfântului Anton* e dublă ca număr de pagini față de versiunea definitivă – a avut loc în dormitorul și-n biroul lui Gustave și s-a desfășurat după anumite reguli și un orar strict. S-a hotărât astfel, de la bun început, ca Bouilhet și Du Camp să nu facă nici un fel de comentariu până la sfârșit. Totul a durat patru zile,

fiecare zi fiind împărțită în câte două sesiuni de lectură de patru ore: de la prânz până la patru după-amiază și de la opt seara până la miezul nopții. Citea doar Gustave „modulând, cântând, psalmodiindu-și” textul, în timp ce Bouilhet și Du Camp ascultau tăcuți, schimbând din când în când câte o privire rapidă între ei. În prima zi, înainte de a începe să citească, într-un acces euforic, Gustave a agitat manuscrisul în aer: „Dacă nu strigați, plini de entuziasm, înseamnă că nimic nu vă mai poate tulbura!” Doamna Flaubert nu asista la lecturi, dar se tot învârtea pe coridor, neliniștită, și uneori, fără a se putea abține, îi lua deoparte când pe Louis, când pe Maxime: „Ei, bine?” Ei răspundeau evaziv. Dar când au rămas singuri, cei doi prieteni s-au hotărât să fie sinceri cu Flaubert. Până atunci avuseseră o idee falsă despre carte; își imaginaseră un monolog al pustnicului, referindu-se la propriile-i experiențe ori un roman istoric despre creștinismul din vremurile eroice. Cele opt ore zilnice de lectură i s-au întipărit însă în memoria lui Maxime ca fiind „penibile și greu de suportat”. În cea de-a patra zi, la miezul nopții, Gustave a citit ultima frază și, desigur răgușit, a zis: „Ei, bine, acum e rândul vostru. Spuneți-mi sincer, ce părere aveți?” Cel care a dat verdictul a fost Louis Bouilhet, un timid care, după spusele lui Du Camp, putea deveni implacabil când era vorba de literatură: „Noi credem că trebuie să arunci manuscrisul în foc și să nu mai vorbești niciodată despre el!” Flaubert reacționează ca un animal rănit. S-au certat apoi toată noaptea: Gustave își apăra cu înverșunare cartea în vreme ce Louis și Maxime o critica. În cele din urmă, Flaubert s-a lăsat păgubaș: „Poate că aveți dreptate. M-am lăsat furat de subiect, am fost prea entuziasmat de el și n-am mai putut să văd limpede. Sunt de acord, cartea are defectele despre care vorbiți, dar defectele astea sunt în firea mea. Ce pot să fac?” Cei doi îi răspund: „Renunță la subiectele astea atât de confuze și de vagi, pe care nu le poți aborda. Cum tot ai o tendință puternică spre lirism, caută un subiect în care lirismul să devină atât de ridicol încât să fii nevoit să te controlezi și să-l suprimi. Vreo întâmplare banală, unul dintre incidentele astea de care e plină viața burgheză, ceva ca *Verișoara Bette* sau *Vărul Pons* de Balzac și încearcă s-o povestești

într-un mod firesc, aproape familiar, renunțând la digresiunile și la divagațiile astea, care sunt frumoase dar complet inutile, fiindcă încurcă desfășurarea acțiunii și-l deranjează pe cititor.” Flaubert, „mai mult învins decât convins” a șoptit: „N-o să fie ușor, dar o să încerc”. Era ora opt dimineața, lumina și zgomotele zilei puneau stăpânire pe spațioasa locuință și, când a ieșit din cameră, Du Camp a zărit o rochie neagră de femeie ce dispărea în sus, pe scară: doamna Flaubert ascultase totul, cu urechea lipită de ușă. Mama s-a resemnat chiar mai greu decât fiul cu verdictul dat și le-a purtat pică, lui Bouilhet și Du Camp, fiind ferm convinsă că părerea lor (mai ales a lui Maxime) provenea de la faptul că-l invidiau pe Gustave.

În ziua următoare, după acea noapte tensionată în care n-au închis deloc ochii, cei trei prieteni s-au plimbat prin grădina casei din Croisset, privind tăcuți apele Senei, vizibil stânjeniți de cele întâmplare în ajun. Brusç, Bouilhet s-a întors spre Gustave: „Ascultă, dar de ce nu scrii tu un roman bazat pe povestea familiei Delaunay?” Flaubert și-a ridicat privirea, fericit: „Ce idee bună!”

Așa s-a născut ideea romanului *Doamna Bovary*.

3. Cât de reală poate fi socotită această întâmplare? A fost dreaptă sau nedreaptă opinia lui Du Camp și a lui Bouilhet?

Părerea mea este că, în linii mari, întâmplarea povestită este reală și că detaliile au fost înflorite sau inventate. Singurul care relatează episodul este Maxime Du Camp, care-l consemnează în memoriile sale, publicate când doamna Flaubert, Gustave și Bouilhet muriseră deja¹. Mărturia lui Du Camp e considerată îndoielnică de către critici și biografi, căci se pare că, așa cum a intuit doamna Flaubert, Maxime și-a invidiat prietenul: el a făcut sau a aprobat tăieturile la *Doamna Bovary*, când aceasta s-a publicat în *La Revue de Paris*, a declarat că *Educația sentimentală* era neizbutită, recoman-

¹ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. I și II, Paris, Hachette, 1882-1883. Episodul este relatat în vol. I, cap. XII.

dând totodată zeci de suprimări, iar după moartea lui Gustave i-a creat acestuia o imagine perfidă, minimalizându-i pe de o parte talentul, iar pe de alta sporindu-și sieși acțiunile, în sensul că succesul lui Flaubert s-ar fi datorat sugestiilor și criticilor aduse de el. Adevărul e că acest criteriu nu mă convinge în totalitate. Maxime Du Camp, poligraf mediocru care a obținut tot ce și-a dorit – succes social și literar, decorații, Academia – cu greu a putut să înțeleagă atitudinea lui Flaubert față de vocația lui, și cu atât mai mult nu i-a putut aprecia geniul. Probabil că-n fond, opiniile lui reflectau ceea ce simțea în mod sincer față de Flaubert: un dispreț prietenos, un respect patern față de prietenul său care, în ciuda eforturilor depuse (sau poate din pricina epilepsiei, după cum s-a exprimat) n-a reușit niciodată „să triumfe” ca el în căutarea popularității, a onorurilor și a puterii. Cu siguranță că Maxime ar fi surprins dacă ar ști că acum prezența lui în literatură se datorează numai faptului că a fost prietenul lui Gustave. Doar câțiva specialiști îl mai menționează ca fiind precursor al futurismului prin câteva poeme pe care le-a compus, proslăvind progresul, orașul și mecanismele.

Oricum, mărturia lui e reală în privința opiniei exprimate de el și de Bouilhet – o opinie extrem de severă – față de prima variantă a *Ispitirii Sfântului Anton*. Criticii, cu ușurința lor în a-și adapta opiniile, lăudând tot ce e deja consacrat, îi acuză azi de orbire pe Du Camp și pe Bouilhet pentru că n-au fost capabili să detecteze opera genială în cele patru zile de lectură. Mulți judecă prima versiune a *Ispitirii Sfântului Anton* după versiunea schimbată și mult îmbunătățită din 1874, a cărei valoare este indiscutabilă. În schimb, în privința versiunii din 1849, părerea mea nu e foarte departe de cea a celor doi prieteni. E vorba de o carte amorfă și inegală, de o prolixitate obositoare, în care elocvența, repetiția, mania metaforică asfixiază stilul. E o ușurință a scrisului de care autorul abuzează, un lirism necontrolat și pedant, iar în organizarea cărții descoperi neglijențe, proporții și spontaneitate, defecte de care Flaubert se va teme enorm din clipa în care începe să scrie *Doamna Bovary*. E surprinzător faptul că aceia care admiră virtuțile literare „flaubertiene” – cuvântul potrivit, impersonalitatea, obiectivitatea, compo-

ziția riguroasă, controlul rațional al intuiției – nu fac următorul raționament: dacă Bouilhet și Du Camp nu i-ar fi provocat o deziluzie atât de puternică lui Gustave, acesta ar fi putut persevera, poate, într-un gen de literatură dominat de un lirism exacerbat și oratoric. Gustave și-ar fi menținut încrederea oarbă în inspirație, fiindcă avea această predispoziție și niciodată n-ar fi scris cărțile pe care le îndrăgim atât de mult. Flaubert începe să devină un mare creator din clipa în care își înfrânge acea înclinație lirică, sentimentală și romantică ce predomină în primele lui scrieri și, în acest sens, verdictul dat de Maxime și Louis în noaptea aceea lungă din Croisset a avut o importanță majoră. Judecata celor doi prieteni n-a fost numai dreaptă; ea a fost mai ales utilă, ajutându-l pe Flaubert să devină un alt scriitor.

4. Cum s-a produs transformarea literară a lui Flaubert, ce avea să culmineze cu Doamna Bovary?

Decepția a fost foarte mare și a trebuit să treacă mult timp până ce Flaubert și-a revenit. În 5 ianuarie 1850 îi trimite mamei o scrisoare din Cairo – Maxime și Gustave plecaseră în Orient la câteva zile după lectură – și scrisoarea e plină de îndoieli: „*Sfântul Anton* e bun sau rău? Uite o întrebare pe care mi-o pun adeseori: cine s-a înșelat? Eu sau ceilalți?” Îi vine greu să accepte verdictul dat de prietenii lui, dar nici nu e prea sigur de el: „sunt plin de îndoieli și de ezitări”. Rana nu se închide și devine o sursă de reflecții sau, cum s-ar spune azi, de auto-critică. Înainte de a se împlini un an de la acest episod, din Damasc, Gustave îi reamintește lui Bouilhet cât de cumplit s-a simțit el cu acea ocazie: „Mi-am revenit totuși (nu fără efort) din lovitura groaznică pe care mi-a dat-o *Sfântul Anton*. Nu mă laud că nu mai sunt încă un pic zăpăcit, dar nu mai sunt bolnav din cauza lui așa cum am fost în primele patru luni ale călătoriei mele. Vedeam totul prin vălul de amărăciuni cu care această decepție mă înșfăcase și-mi repetam inepta vorbă pe care mi-o trimiți: «La ce bun?»” (Scrisoare din 4 septembrie 1850). Tovarășul lui de drum îi reproșează în *Memorii* că ar fi fost abulic și absent în timp ce traversau Egiptul, Libanul, Palestina, Turcia și Grecia, atitudine pe care Du Camp o atribuie lipsei de

curiozitate și dorului de familie și de Rouen, dar cauza secretă a acestei indiferențe (relativă, de altfel, după cum putem remarca din *Note de călătorie*) era amărăciunea pe care Flaubert o resimțea ca urmare a „îngrozitoarei lovituri” primite. Aluziile următoare din *Corespondență* dovedesc că, în timp, s-a mai împăcat cu modul în care-l judecaseră Bouilhet și Du Camp. În octombrie 1851 – tocmai începuse *Doamna Bovary* – ia *Ispitirea Sfântului Anton* și îi recitește câteva fragmente lui Bouilhet, care-și menține părerea nefavorabilă: „Obiecția lui Bouilhet la publicare este că am pus aici toate cusururile mele și abia câteva dintre calități” (Scrisoare adresată lui Du Camp în 21 octombrie 1851). Patru luni mai târziu, Flaubert avea să înțeleagă definitiv ce valoare avea prima versiune a *Ispitirii Sfântului Anton*; o jumătate de an de lucru la *Doamna Bovary* i-a fost de-ajuns pentru a condamna improvizația și pentru a pleda în favoarea „planificării” unui roman. Îi scrie Louisei, care a citit manuscrisul *Sfântului Anton* și l-a elogiat: „E o operă ratată. Vorbești de perle. Perlele nu fac șiragul; firul îl face. Am fost eu însumi în *Sfântul Anton* sfântul Anton și l-am uitat. E un personaj care rămâne încă de făcut... *Totul depinde de plan. Sfântul Anton* nu are un plan”² (Scrisoare din 1 februarie 1852). Mai ales observația finală e interesantă: acea lipsă de *plan*, de structurare, e ceva ce nu-i va lipsi romanului pe care-l scrie; totodată va încerca „să se uite pe sine” în personaj; se va strădui să păstreze o distanță între personaj și el, spre a-l compune – pentru a-l descrie, a-l face să meargă, să simtă și să gândească – mai bine. Cu alte cuvinte, Flaubert se hotărăște asupra unei metode pentru *Doamna Bovary*, învățând din experiența negativă pe care a avut-o cu *Ispitirea Sfântului Anton*; pornind de la greșelile acesteia din urmă, el inventează calitățile romanului la care lucrează acum. Acest lucru devine evident opt zile mai târziu, într-o altă scrisoare adresată Louisei, în care, deși continuă să spună că Bouilhet și Du Camp i-au judecat „cu ușurință” prima *Ispitire*, adaugă totuși: „Mă aflu acum în cu totul altă lume, lumea observării atente a celor mai banale detalii. Stau cu privirea plecată peste spumele putregaiurilor din suflete.

² Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

Sunt departe de pâlpâirile mitologice și teologice din *Sfântul Anton*. Și, cum subiectul e diferit, scriu după cu totul alt procedeu. Vreau să nu fie în cartea mea *nici* o simțire, *nici* o reflecție a autorului” (Scrisoare din 8 februarie 1852). Într-un fel, teoria impersonalității – este pentru prima oară când vorbește despre ea – se naște dintr-un refuz, din dorința de a face ceva diferit de acea primă versiune a *Ispitirii Sfântului Anton*, unde amestecul subiectivității naratorului a împiedicat eroul să-și aibă propria viață și opera să aibă o existență de sine stătătoare. Așa cum i-o repetă Louisei în 28 martie, în același an, romanul pe care-l scrie „va fi diametral opus *Sfântului Anton*, dar cred că stilul va revela o artă mai profundă”.

După Du Camp, Flaubert nu numai că și-a menținut în Orient ideea de a scrie un roman cu un subiect banal, inspirat din „povestea Delamare” (Du Camp a scris, din greșeală, Delaunay), ci chiar acolo i-a găsit un nume eroinei lui. Descoperirea se pare că s-ar fi produs pe Nubia inferioară, sus, pe muntele Abucir, în timp ce ambii călători contemplau a doua cascadă a Nilului. Brusc, Gustave a scos un țipăt: „Evrika! O, să-i spun Emma Bovary!” Și a repetat numele de câteva ori cu satisfacție.

Aceasta este partea incertă a mărturiei lui Du Camp: nimic nu vine să confirme că ideea *Doamnei Bovary* s-a ivit a doua zi după lectura primei *Ispitiri a Sfântului Anton*, nici că Flaubert s-a gândit să scrie un roman despre „povestea Delamare” în timpul voiajului în Orient. Scrisorile lui din acești doi ani și acele *Note de călătorie* nu fac referiri la acest lucru. În schimb, ele pomenesc de alte proiecte, pe care Flaubert i le comunică lui Bouilhet. Astfel, de exemplu, îi scrie din Constantinopol pe 14 noiembrie 1850 că ezită între trei teme care, în fond, reflectă poate una singură: (1) *O noapte a lui Don Juan*, la care s-a gândit la lazaretul din Rodos; (2) *Anubis*, povestea femeii ce se vrea iubită de zeu (germenul lui *Salammbô*) și (3) un roman flamand, despre fecioara mistică, ce trăiește și moare într-un orașel de provincie, în fundul unei grădini pline cu varză. Cu cinci săptămâni mai înainte îi scrisese acestuia entuziasmat despre planul lui de a definitiva, la întoarcere, *Dicționarul ideilor primite de-a gata* (Scrisoare din Damasc, 4 septembrie 1850). Maxime mai susține că în Turcia i-a venit ideea de a scrie un

roman comic despre Orientul modern, ascultând cele o mie și una de aventuri ale europenilor pe care i-a cunoscut în copilărie. Dintre toate aceste proiecte, cel care se pare că i-a reținut cel mai mult atenția a fost *Don Juan*, căci la Roma încă se mai gândește la el și-i povestește lui Bouilhet că a schițat chiar niște idei (Scrisoare din 9 aprilie 1851).

Flaubert revine în Franța la sfârșitul lui iunie sau la începutul lui iulie, în același an, și are o poftă nebună de a scrie, dar nu s-a hotărât încă să se apuce de „povestea Delamare”, fiindcă primul lucru pe care l-a făcut la Croisset, de îndată ce și-a desfăcut bagajele, a fost să-și corecteze și să-și pună în ordine notele de călătorie. Dar ideea de a scrie un roman pe tema asta îl frământă deja în această perioadă. Dovada ne-o oferă o scrisoare pe care o primește de la Maxime Du Camp în acea lună iulie. Acesta îl întreabă: „Ce scrii? Ai luat o hotărâre? E tot *Don Juan*? E povestea Delamare [sic], care-i foarte frumoasă? Dar tu de unde o știi?”³ Pentru unii, această scrisoare denunță cât de false sunt lucrurile relatate de Maxime în memoriile lui, referitoare la originea cărții *Doamna Bovary*. Dacă a doua zi după lectura *Sfântului Anton*, Builhet i-a sugerat lui Flaubert să se inspire din „povestea Delamare”, de ce l-a întrebat Maxime în 1851 de unde cunoaște povestea asta? Dar contradicția nu e totală. La întoarcerea lui la Croisset, Flaubert a aflat poate noi detalii din povestea Delamare – aceste detalii existau: Eugène murise în timpul călătoriei lui Gustave – și atunci Maxime e curios să afle aceste date noi. Flaubert se despărțise de el la Roma, în aprilie, astfel că de atunci până la scrisoarea lui Du Camp, Gustave ezită între două teme: *Don Juan* și povestea Delamare. Maxime a venit să stea câteva zile la Croisset la sfârșitul lui iulie și subiectul a fost discutat fără îndoială de cei doi prieteni. Când Maxime pleacă la Paris, Gustave a ales deja numele eroinei și aceasta l-a îndepărtat de *Don Juan*, după cum indică o altă scrisoare de-a lui Du Camp care, în august, îi relatează de la Paris o dramă personală și încheie cu următoarele cuvinte: „Ți-aș putea povesti, pentru Bovary a ta, tot ce mi

³ Scrisoare din 23 iulie 1851, publicată în *Bulletin des Amis de Flaubert*, n.14, 1959.

se întâmplă; sunt sigur că toate astea îți vor fi de folos”⁴. Deși acum e pe deplin hotărât, Flaubert începe să scrie romanul abia peste câteva săptămâni. Ziua și ora sunt precizate de el însuși pe manuscris: 19 septembrie 1851, noaptea.

5. Ce concluzie putem trage despre originea cărții Doamna Bovary?

Că romanul are, drept cauză îndepărtată, frustrarea pe care a resimțit-o Flaubert după verdictul dat de Bouilhet și Du Camp la prima variantă a *Ispitirii Sfântului Anton*. Chiar dacă inițial opinia lor l-a deranjat, ulterior a acceptat-o parțial, ajungând să aleagă pentru romanul următor un subiect și o formă total diferite de cartea blamată. Se prea poate ca Bouilhet să-i fi sugerat cu această ocazie să se inspire din „povestea Delamare”, scandal regional care, fără îndoială, era cunoscut în întregul Rouen. Probabil că acest sfat a fost doar vag acceptat de Gustave, care era destul de descurajat în momentele acelea, și nu manifesta entuziasmul pe care i-l atribuie Du Camp. Ulterior, în timp ce călătorește prin Orient și-și revine după eșec, Flaubert se gândește la diferite proiecte, mai vechi, ca acel *Dicționar* sau mai noi, ca *Don Juan*, *Anubis*, romanul comic și istoria flamandă, fără a se opri prea mult la aventurile Delphinei Delamare, dar și fără a le uita. Subiectul acesta a rămas undeva în așteptare, dar viu în mintea lui, mic demon ce și-a croit drum pe măsură ce voiajul se prelungea, o dată cu dorul pe care Gustave îl simțea față de căminul lui, față de peisaj și de oamenii din Normandia, care alcătuiau de fapt scena și protagoniștii istoriei Delamare. Când s-a întors la Rouen, chiar Bouilhet sau doamna Flaubert i-au povestit desigur că Eugene murise și astfel se încheia drama, și poate că tocmai acest detaliu a decis alegerea. A făcut cercetări, a descoperit date noi în timp ce corecta *Note de călătorie* și i-a comunicat

⁴ Scrisoare din 3 august 1851, păstrată în colecția Spoehlberch din Lovenjoul și citată de Enid Starkie, în *Flaubert. The making of the master*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1967, p.188 (retradusă din engleză).

toate acestea lui Maxime. De aici întrebarea prietenului lui din 23 iulie. Decizia de a renunța la *Don Juan* în favoarea Emmei Bovary a luat-o, se pare, spre sfârșitul lunii iulie, când Du Camp se afla probabil cu el la Croisset.

Bănuiala mea că ideea de a scrie un roman – pornind de la povestea Delamare – a pus treptat stăpânire pe Gustave, nu se datorează atât celor spuse de Maxime Du Camp, cât faptului că niciodată Flaubert n-a ales un subiect într-un mod atât de brusc și de neașteptat. Toate celelalte romane pe care le-a scris au rezultat din experiențe și subiecte îndelung studiate, gândite, reconsiderate, uneori scrise, mult timp abandonate și rescrise cu mari modificări. E vorba de un creator la care nașterea temei e întotdeauna lentă, fiind o molipsire gradată, o obsesie progresivă. Dacă acest lucru se întâmplă cu celelalte cărți, la *Doamna Bovary*, al cărei subiect era total diferit de scrierile anterioare, e foarte puțin probabil ca alegerea să fi fost o chestiune de zile sau săptămâni. Mi se pare mai verosimil ca romanul acesta, ca și celelalte, să fi fost la început o sămânță minusculă ce a germinat lent, udată de melancolie și de dificila acceptare a unei înfrângerii, de-a lungul atâtor luni, în timp ce „făcea o baie de culori” în Orient – după cum afirmă în scrisori – contracta un sifilis, începea să-și piardă părul și se apropia de treizeci de ani.

6. *Cât timp a lucrat la Doamna Bovary? Care sunt caracteristicile manuscrisului?*

A început cartea în noaptea de vineri 19 septembrie 1851 și a terminat-o în 30 aprilie 1856, conform datelor autografe ce figurează pe cartoanele ce protejează manuscrisul, deci a lucrat patru ani, șapte luni și unsprezece zile. Nu pun la socoteală corecțiile și tăieturile pe care le-a făcut în toate edițiile publicate de-a lungul vieții, care uneori au fost importante: astfel, prima ediție dintr-un volum publicat de Lévy, în 1862, conține 208 modificări adăugate de Flaubert la ediția originală, descoperite și semnalate de doamna Claudine Gothot-Mersch⁵.

⁵ *Doamna Bovary. Sumar biografic, introducere, notă bibliografică, variante și note* de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971, pp. 359-364.

Tot ce a scris se păstrează în Biblioteca Municipală din Rouen: (1) 46 de foi mari, de *Scenarii, planul cărții*: argument, tipuri de personaje, împărțirea pe capitole etc.; (2) 1788 de foi, reprezentând ciorne, scrise pe ambele părți și cu adnotări pe margini, cu ștersături și modificări și (3) 487 de foi ce reprezintă manuscrisul definitiv.

7. *Ce surse există pentru a putea urmări activitatea lui Flaubert din acești ani?*

Cea mai importantă este corespondența cu Louise Colet. Dragostea lor începuse în 1846, dar s-au despărțit în 1848. Din fericire, s-au împăcat la câteva zile după ce Gustave s-a întors din Orient și din scrisorile pe care autorul i le adresează – cel puțin două pe săptămână, adesea fiind chiar trei sau patru – se poate urmări în ce stadiu se afla romanul. Scrisorile Louisei adresate lui Gustave au fost arse de nepoata acestuia, Caroline, deoarece conțineau „prea multe orori”, fapt pentru care ne-fasta rudă și-a câștigat pentru totdeauna ura tuturor celor care-l admirau pe Flaubert. În aprilie 1854, după cearta definitivă dintre amânți, Flaubert nu-i mai scrie Louisei nici o scrisoare. Din acel moment, sursa principală o constituie scrisorile adresate lui Louis Bouilhet, care în acea perioadă locuia la Paris. În acești cinci ani Gustave îi mai scrie din când în când și prietenului lui din copilărie, Ernest Chevalier, lui Du Camp (relația lor de prietenie se răcise, iar Flaubert devine mai sarcastic referindu-se la el în scrisorile adresate Louisei, pe măsură ce oportunismul literar al lui Maxime devine notoriu) și câteodată lui Victor Hugo și lui Maurice Schlésinger, deși ultimilor doi nu prea le vorbește de scrierile lui. Această parte din *Corespondență* – trei dintre cele treisprezece volume ale ediției Conard – trezește un interes comparabil cu cele mai bune romane ale lui Flaubert. Pe de o parte sunt scrisori de o extraordinară bogăție literară și anecdotică: scrise dintr-un condei, ele conțin opiniile politice, artistice și sociale ale lui Flaubert, judecățile și prejudecățile lui despre oamenii pe care-i cunoștea sau despre care-și amintea, stările de spirit prin care trecea în timp ce scria. Iar pe de altă parte, și asta e foarte important, ele

dezvoltă o teorie a romanului, care se structura în acei ani în funcție de cartea care se ivea, ca rezultat treptat al praxisului creator⁶. Practică o relatare mai fidelă decât ceea ce ar fi putut constitui un „Jurnal al Doamnei Bovary” dacă Flaubert ar fi ținut unul, fiindcă în scrisorile acestea n-a existat nici un fel de premeditare literară, ele reflectând o spontaneitate și o libertate totală. Flaubert ignora nu numai faptul că aceste scrisori urmau să fie citite și de altcineva în afara destinatarului, ci și că în ele trasa evoluția romanului său, schițând astfel cea mai revoluționară teorie literară a secolului în care a trăit.

8. În acest răstimp, de patru ani, șapte luni și unsprezece zile, Flaubert a lucrat continuu sau cu întreruperi?

Întreruperile au fost puține și cred că, adunate, zilele în care n-a lucrat reprezintă a zecea parte din tot acest interval de timp. Astfel, în 1851, nu mult după ce a început cartea, a călătorit câteva zile la Londra, însoțind-o pe mama și pe nepoata lui la o Expoziție Internațională. În același an, între noiembrie și decembrie, a fost trei săptămâni la Paris, unde pe 2 decembrie a fost martor și aproape victimă a loviturii de stat prin care Louis Bonaparte s-a proclamat Împărat. În vara anului 1853 și-a petrecut o lună de vacanță cu familia în Trouville, timp în care n-a lucrat, deoarece, fiind un om cu tabieturi, nu putea să scrie decât în biroul lui. Celelalte întreruperi sunt de scurtă durată. Relația lui cu Louise nu-i lua mult timp, fiindcă el impusese un regim *sui generis*: o dată la trei luni făcea un drum la Mantes, unde ea venea să se întâlnească cu el; petreceau împreună câteva ore într-un han sau, cel mult, o noapte. Câteodată aceste rapide întâlniri trimestriale aveau loc la Paris, dar Flaubert nu

⁶ Flaubert a descoperit, pe la începutul anului 1854, interacțiunea dintre teorie și practică în literatură, deci faptul că orice creație conține, implicit, percepută sau nu de autor, o concepție generală despre scris, structura textuală și relațiile dintre ficțiune și realitate. După doi ani și jumătate de lucru la *Doamna Bovary*, Flaubert i-a scris Louisei: „Fiecare operă pe care o scrii își are propria-i poetică, pe care trebuie s-o descoperi” (sublinierea îi aparține) (Scrisoare din ianuarie 1854, vol. IV, p 23).

stătea acolo mai mult de două sau trei zile. E interesant că, deși a acceptat această disciplină, biografii o acuză pe Louise Colet că era dominatoare și dificilă; adevărul e că, *dacă erau amanți*, Louise a fost o femeie destul de înțelegătoare pentru a accepta sistemul amoros, aproape exclusiv epistolar, al lui Gustave. Biografii o mai critică pentru infidelitate; mie mi se par mai catolici decât Papa. Din scrisorile lui, se vede cât de puțin îl interesează pe Flaubert problema asta, ba mai mult, uneori chiar el a sfătuit-o pe Louise să fie mai drăguță cu admiratorii ei.

9. *Flaubert a avut crize nervoase în anii cât a lucrat la Doamna Bovary?*

Câteodată, munca excesivă, teribila tensiune la care-l supune un episod, o problemă de stil, îl aduc într-o stare de dezechilibru emoțional, de furie frenetică, ajungând în pragul unui colaps nervos. De exemplu, în 23 decembrie 1853 lucrează douăsprezece ore continuu – cu o pauză de 25 de minute ca să mănânce ceva – la plimbarea Emmei cu Rodolphe prin pădure și pe la șase seara e atât de exaltat, când își citește cu voce tare propriile fraze și simte „atât de profund prin ce trece micuța doamnă”, încât în momentul în care scrie pe hârtie *attaque de nerfs* e pe punctul de a suferi unul. Cu capu-i vâjâind, se ridică în picioare, se îndreaptă clătinându-se spre fereastră și rămâne acolo, respirând adânc, până se calmează. Îl doare tot trupul (Scrisoare către Louise din 23 decembrie 1853). Dar aceste stări euforice diferă de vechile lui atacuri; aparent, n-a avut atacuri în acești ani. În rarele ocazii când se referă la „boala lui”, vorbește ca despre ceva trecut, ceea ce confirmă teza celor ce susțin caracterul nevrotic al răului, natura electivă a atacurilor. În orice caz, literatura a fost cea mai bună terapie pentru el. E puțin probabil să-i fi ascuns Louisei atacurile din pudoare, de vreme ce în scrisorile pe care le trimite, ei sau prietenilor lui, vorbește cu naturalețe despre alte boli care, uneori, îl împiedică să lucreze. Pe lângă gripă, răceli, în august 1854 s-a otrăvit cu mercur (lua un medicament bazat pe mercur pentru a-și trata sifilisul). Timp de trei săptămâni a avut limba foarte umflată, astfel că nu putea vorbi și de-abia

putea mânca. A fost tratat cu gheață, lipitori și i s-au făcut clisme⁷. Tot în vremea aceea i-au apărut furunculii – fără îndoială din pricina fazei avansate a sifilisului – care aveau să-l chinuie atât de mult în viitor.

10. Care era metoda de lucru a lui Flaubert?

În 26 decembrie 1858, Flaubert îi scrie domnișoarei Leroyer de Chantepie: „O carte n-a fost pentru mine decât *un mod de a trăi* într-un mediu oarecare. Iată de unde îmi vin ezitățile, spaimile și încetineala”. Fraza rezumă minunat metoda flaubertiană: acea lentă, scrupuloasă, sistematică, obsesivă, încăpățănată, documentată, rece și arzătoare construcție a unei povești. Gustave a descoperit (și-a inventat) sistemul de lucru – cum s-a întâmplat și cu poetica lui – în timp ce scria *Doamna Bovary*. Deși textele lui anterioare presupuseseră efort și disciplină – mai ales prima versiune a *Ispitirii Sfântului Anton* – doar de la acest roman aveau să se definească acele tabieturi, manii, preocupări prin care avea randament maxim. *Un mod de a trăi într-un mediu oarecare*: acea profundă identificare cu un „mediu”, pentru a-l recrea în mod verbal, e ceva ce Flaubert izbutește grație cheltuirii energiei și timpului său, a voinței și inteligenței sale, grație activității lui creatoare. La câteva luni după scrisoarea citată, folosește aceeași formulă pentru a-și explica activitatea doamnei Jules Sandeau: „O carte a fost întotdeauna pentru mine un fel special de a trăi, un mijloc de a pătrunde într-un mediu anume” (Scrisoare din 7 august 1859).

Se trezește pe la prânz și, după ce ia micul dejun cu mama lui sau numai cu câinele, și după ce citește corespondența (scrisorile Louisei îi soseau zilnic), face o oră gramatică, istorie și geografie cu nepoata lui, Caroline, de educația căreia și-a propus să se ocupe personal. La ora două după-amiază se închide în două camere, care sunt dormitorul și biroul lui; acesta din urmă are o terasă de unde se vede (se vedea pe vremea

⁷ Documente inedite din colecția Spoehlberch de Lovenjoul, consultate de Benjamin F. Bart, *Flaubert*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1967, pp. 249 și 758.

aceea) un peisaj frumos și liniștit: apele Senei, pământul fertil, colinele domoale cu plop. Rămâne în birou, unde, în fața ferestrei, se află o masă mare, rotundă și o bancă de stejar. Acoperă masa cu un tul verde, spre a le împiedica pe cele două slujnice, Julie și Narcisse, să facă ordine în riguroasa dezordine a fișelor, a caietelor și a hârtiilor de pe ea. Pene de gâscă răsar dintr-un vas așezat lângă călimara ce întruchipează o broască de cristal. Sunt rafturi cu cărți, un divan acoperit cu blana unui urs alb și, ici și colo, câteva dintre obiectele aduse din Orient: o narghilea, numeroase pipe, un crocodil îmbălsămat. Iarna arde focul în semineu iar vara lucrează cu ferestrele larg deschise, îmbrăcat aproape întotdeauna cu un halat alb, care-i ajunge până la glezne. Scrie până la șapte sau opt seara, oră la care merge să cineze împreună cu mama lui și apoi stă un timp la taifas cu ea. Revine apoi în birou, unde continuă să lucreze absorbit de roman, până la două sau trei noaptea. La acea oră mai are puterea să-i scrie Louisei scrisori lungi, în care jubilează uneori fiindcă a lucrat bine, iar alteori (în majoritatea cazurilor de fapt) e nebun de furie fiindcă a stat ore întregi încercând să scrie o singură frază.

Până în octombrie 1853, programul acesta rigid se schimba puțin la sfârșit de săptămână, când Louis Bouilhet venea la Croisset. Cei doi prieteni se închideau toată duminica în birou, citind ceea ce lucraseră în timpul săptămânii și criticându-se reciproc. Gustave avea încredere deplină în părerea lui Bouilhet și asculta cu sfințenie sfaturile acestuia, el fiind pentru Flaubert în timpul redactării cărții *Doamna Bovary* a doua conștiință critică. Dar Gustave și Louis își mai petrec duminicile comentând în detaliu – corectând și refăcând strofe întregi – și poemele trimise de Louise Colet. Vizita lui Bouilhet, la care Flaubert a ținut întotdeauna din tot sufletul, era una dintre puținele distracții ale vieții austere, o pauză pe care o aștepta cu nerăbdare de-a lungul săptămânii solitare și istovitoare. Când Bouilhet a plecat la Paris, în octombrie 1853, duminica a devenit o zi ca oricare alta.

Mai sunt momente când greutatea și senzația de neputință devin atât de mari, încât are impresia că-și va pierde mințile. Perioada critică o reprezintă cele patru luni dedicate comițiilor

agricole, capitol care uneori (discursul Consilierului, de pildă) este refăcut de șapte ori. În această izolare impusă, sunt zile în care personajele par să se materializeze, influențându-i viața. Asta i s-a întâmplat, în mod spectaculos, când scria moartea Emmei, după cum îi povestește lui Taine: „Personajele mele imaginează *mă afectează*, mă urmăresc sau mai degrabă sunt eu cel care mă regăsesc în ele. Când descriam otrăvirea Emmei Bovary, simțeam atât de pregnant *gustul arsenicului în gură*, eram atât de otrăvit eu însumi, încât am făcut două indigestii, una după alta, dar indigestii atât de reale încât am vomitat toată ziua”⁸.

Obișnuiește să fumeze multe pipe pe zi, uneori chiar cincisprezece. Se știe că lumina de la ferestrele lui – lumină care ardea în permanență – servea drept far pescarilor de crabii din zonă. Merge rareori la Rouen și numai pentru a se documenta. Astfel, merge la Hôtel-Dieu, pentru a vorbi cu fratele lui, Achille, despre patologia piciorului sucit, când descrie operația lui Hippolyte și altă dată se duce la spital și la bibliotecă pentru a se documenta asupra otrăvirilor cu arsenic, înainte de a redacta sinuciderea Emmei.

11. *Flaubert manifestă în acest roman același exces de zel în documentare ca și la Salammbô, Educația sentimentală și Bouvard și Pécuchet?*

Nu, călătoriile, lecturile, documentările și verificările pe care le-a făcut Flaubert pentru *Doamna Bovary* nu sunt atât de semnificative ca acelea realizate pentru operele lui ulterioare, dacă ne gândim, de pildă, la cele o mie cinci sute de cărți pe care se zice că le-a consultat pentru *Bouvard și Pécuchet*. În redactarea acestei cărți apare însă și acel aspect fundamental al metodei flaubertiene: secătuirea conștientă a realității reale pentru edificarea realității fictive. De exemplu, pentru a descrie lecturile infantile ale Emmei, a recitat vechile cărți de povești și de istorie pe care el și frații lui le citiseră în copilărie. Înainte de comițiile agricole a asistat, cu o hârtie și un creion în mână, la

⁸ Scrisoare nedată, probabil din 1869, *Correspondență*, vol. V, p. 350. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

un eveniment asemănător din satul Darnétal, iar pentru boala Orbului și leacul pe care i-l recomandă Homais, l-a interogat pe Louis Bouilhet, care fusese student la medicină și l-a rugat pe acesta să mai consulte și niște specialiști. Totodată, pentru a fi „veridic” în privința escrocării economice a Emmei de către Lheureux, s-a dus la Rouen să vorbească cu un avocat și cu un notar despre bilete la ordin, sechestre, lichidări și amortizări⁹. În schimb, din mulțimea de exegeți ce discută de un secol despre modelele pentru Tostes și Yonville – nume fictive – nimeni n-a putut dovedi că Flaubert a călătorit în mod special pentru a-și fixa acțiunea romanului în vreunul din satele care-și revendică (îndoielnicul) privilegiu de a fi servit drept decor pentru carte.

12. *A practicat vreun sport în acești cinci ani?*

In tinerețe fusese un excelent înotător și acesta e singurul sport pe care-l practica uneori când era vreme frumoasă. Pe înserat, când se mai răcorea, obișnuia să se arunce în apă și să înoate în Sena (care curgea prin fața casei lui). Într-o vreme îi plăcuse să se plimbe cu barca cu pânze, dar a renunțat la insistențele mamei lui. Doamna Flaubert i-a cerut asta, fără îndoială, nu de frica vreunui accident, cum spune el într-o scrisoare, ci din pricina crizelor sale nervoase. Medicii îi recomandaseră odihnă totală.

13. *Și cum a fost viața lui sexuală între 1851 și 1856?*

A constat în principal din sporadice întâlniri cu Louise, care în acești cinci ani n-au fost mai mult de douăzeci (uneori amănții se întâlneau doar ca să se certe). Se știe că în vara anului 1853 s-a culcat cu fosta soție a sculptorului Pradier, Louise d’Arcet, cu care avea relații amicale de mulți ani. Prima tentativă amoroasă cu Louise d’Arcet a fost un *fiasco* (cum se întâmplase și cu Louise Colet), dar s-a revanșat apoi și chiar și-a permis câteva gesturi lipsite de eleganță, sfătuindu-l de pildă pe Bouilhet să încerce s-o seducă pe fosta doamnă Pradier și asigurându-l că în pat era mai eficientă

⁹ Scrisori din 31 august și 17 septembrie 1855.

decât Muza¹⁰. Se mai spune că în 1854, în timpul unui voiaj la Paris, a ajuns să aibă relații cu actrița Beatrix Person, deși nu există dovezi concludente¹¹. Sartre consideră că se masturba adesea, dar se pare că lucrurile așa stăteau – judecând după scrisori – doar în prima parte a relației lui amoroase cu Louise Colet (1846 – 1848), înainte de călătoria lui în Orient. (Într-un sertar al biroului său păstra niște papuci, o batistă, un smoc din părul Louisei, precum și o crenguță verde care-i căzuse Muzei pe pălărie când s-au întâlnit prima oară la Mantes; când scria prima *Ispitire a Sfântului Anton* a întrerupt adesea lucrul ca să mângâie obiectele acestea, într-o stare de vie înflăcărare). Dacă în cea de-a doua perioadă a iubirii lor, când scria *Doamna Bovary*, nu există indicii că ar mai fi făcut așa ceva, în schimb există dovezi că ar fi avut perioade de inapetență, după cum reiese din confesiunea făcută Louisei în zorii zilei de 13 aprilie 1854: „Îmi spui că gândurile despre voluptate nu te preocupă deloc. Ți mărturisesc că același lucru mi se-ntâmplă și mie, căci trebuie să-ți spun că nu mai am sex, slavă Domnului. O să-l regăsesc în caz de nevoie și asta e important”. Câțiva ani mai târziu, Flaubert a ajuns la convingerea că o intensă activitate sexuală dăuna creației literare și că, dimpotrivă, o oarecare abstenență era benefică pentru romancier. I-a repetat acest lucru de nenumărate ori prietenului lui, Ernest Feydeau, care era necumpătat de felul lui și căruia îi dădea sfaturi de genul acesta: „Ai grijă să nu-ți distrugi inteligența în negoțul cu dame. O să-ți pierzi geniul în adâncul unui uter... Păstrează-ți priapismul pentru stil, fă amor cu călimara ta, astâmpără-ți pofta trupului și fii convins că – așa cum spune Tissot din Geneva (*Tratat de onanism*, pag. 72, a se vedea gravura) – o uncie de spermă pierdută obosește mai mult decât pierderea a trei litri de sânge” (Scrisoare nedată, de la începutul lunii februarie 1859).

Ar fi o greșeală să luăm aceste sfaturi drept o predică puritană, imaginându-ne că Flaubert considera incompatibilă plăcerea sexuală cu creația literară. În cazul lui, ambele experiențe

¹⁰ Documente inedite citate de Benjamin F. Bart, *op. cit.*, pp. 258-259.

¹¹ Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, scriitor*, Barcelona, Ed. Lumen, 1971, p. 370.

devin mai degrabă una singură; inapetența lui nu înseamnă că se lipsește de sex, ci că ajunge să substituie provizoriu femeia cu literatura, devenită pentru el centrul dorințelor și sursa plăcerilor. Scrisul – dăruire, în cazul lui, la fel de profundă și de totală precum coitul – era pentru Flaubert o „orgie”: „Unicul mod de a suporta existența este să te pierzi în literatură ca într-o orgie perpetuă” (Scrisoare către Dra Leroyer de Chantepie, 4 septembrie 1859). Iată de ce nu e ciudat că vorbește despre munca lui folosind metafore sexuale. Astfel explică, de exemplu, începerea cărții *Salammbô*: „În sfârșit s-a produs erecția, domnule, fiindcă m-am biciuit și m-am masturbat. Să sperăm că va fi sărbătoare” (Scrisoare către Ernest Feydeau, 19 decembrie 1858).

14. *Ce autori a citit în acei ani?*

Cel care a revoluționat forma și a fondat avangarda narativă a epocii lui a fost un cititor care a disprețuit actualitatea, fiind pasionat de clasici. Autorul pe care-l apreciază și la care revine de fiecare dată fiindcă îi smulge în permanență strigăte de admirație pentru bogăția și „impersonalitatea” lumii lui este Shakespeare: „Totalitatea operelor lui îmi dă o stare de stupefacție și de exaltare ca ideea sistemului sideral. Nu văd în ele decât o imensitate, în care privirea-mi se pierde plină de încântare” (Scrisoare către Louise Colet, după ce a recitat *Regele Lear* în 30 martie 1854). Dintre autorii francezi, cel pe care l-a iubit și l-a recitat cel mai ades a fost Montaigne: îl numește „tatăl meu care mă hrănește”, îl citează din memorie și îl parafrazează în scrisorile lui. Criticii spun că de la acesta ar fi preluat scepticismul, dar eu cred mai degrabă că Montaigne ar fi cizelat un scepticism brut pe care Flaubert îl avea deja. Imediat apoi urma Rabelais, pentru care avea o mare pasiune datorită inventivității lui debordante, a modului în care percepea grotescul și datorită lumii sale de poște dezlănțuite. Mai citește, în diferite stări de spirit, Racine și Rousseau (pe care îl tolerează în acești ani, dar pe care-l va detesta ulterior), Boileau (față de care simte o atracție „formală”: peste ani îl va renega și pe el), Buffon, Ronsard, Voltaire, pe care l-a apreciat întotdeauna

(studiase, cu hârtia și creionul în mână, tot teatrul lui), Goethe și Byron – pasiuni din adolescență – și, dintre moderni, Victor Hugo, pe care l-a respectat întreaga viață, Balzac, despre care obișnuia să vorbească fără prea mare stimă căci stilul acestuia îl irita, și Leconte de Lisle, pentru care a nutrit o discretă simpatie. În timpul acestor cinci ani perseverează în dorința lui de a studia greaca veche pentru a-l citi pe Homer în original (lucru pe care nu l-a izbutit niciodată) și, din când în când citește câte un autor latin, ca Plutarh (citea cu ușurință în limba latină). Dar numeroasele sale lecturi din autori greci și latini nu datează din perioada aceasta, ci din vremea cărților *Ispitirea Sfântului Anton*, *Salammbô* și *Hérodias*. Tot atunci a recitat *Don Quijote*, un alt clasic căruia i-a fost întotdeauna devotat. Îl citise înainte de călătoria în Orient și îi păstra o amintire foarte vie: adesea îl menționează, asociindu-l cu intenția de a vizita Spania, dar asta nu s-a întâmplat niciodată. Printre lecturile de actualitate, figurează toate numerele din *La Revue de Paris* (al cărei codirector era Maxime Du Camp) care, în general, îl enervează. Și mai sunt, pe lângă lecturile prietenești (ceea ce scriu Louise Colet, Bouilhet, Maxime) și cele funcționale: cărți de medicină pentru anumite episoade din roman și manualele pe care le folosește când face lecțiile cu Caroline.

15. *Cum a scris Flaubert Doamna Bovary? Care sunt etapele elaborării romanului?*

Flaubert a răspuns la această întrebare în chip metaforic, dar foarte la obiect, într-o scrisoare adresată lui Ernest Feydeau: „Cărțile nu se fac precum copiii, ci ca piramidele, după un proiect dinainte stabilit și punând blocuri mari, unul peste altul, cheltuind energie, timp și sudoare”¹². Primul pas este *proiectul dinainte stabilit* sau planul cărții: scrie un sinopsis în care schițează în linii mari povestirea. Preocuparea majoră în această primă etapă o constituie subiectul: personajele, traectoria dramatică, evenimentele principale. În aceste săptămâni

¹² Scrisoare nedatată de la sfârșitul lui noiembrie sau începutul lui decembrie 1857, *Correspondență*, vol. IV, pp. 239-240.

Flaubert nu se gândește deloc la formă; el își consacră tot timpul rezumării în tablouri, capitole și desene a subiectului cărții, lăsându-se totodată impregnat de această materie. Îi explică Louisei: „Trebuie să rumegi bine obiectivul înainte de a te gândi la formă, căci ea e reușită numai dacă iluzia subiectului ne obsedează” (Scrisoare din 29 noiembrie 1853). Cele 46 de pagini de *Scenarii*¹³ ne permit să constatăm două lucruri: (1) acest plan inițial este foarte minuțios și precis, în el detaliindu-se chiar și faptele cele mai nesemnificative, ceea ce demonstrează că Flaubert merge cu premeditarea până la capăt, eliminând orice urmă de spontaneitate, și (2) planul se modifică pe măsură ce avansează redactarea, nu în liniile ei generale, ci în conținutul *tablourilor*, a acelor blocuri despre care pomenește în scrisoarea către Feydeau și care reprezintă unitățile tematice ale cărții.

O dată trasat proiectul general al cărții și planul riguros al primului capitol, începe redactarea. De astă dată îl preocupă mai ales forma, făcându-l să dispere: „Nu ajungi la stil decât printr-o muncă asiduă, printr-o încăpățănare fanatică și plină de zel” (Scrisoare către Louise, 15 august 1846). Cum în scrisorile lui vorbește numai despre „stil”, cei mai mulți critici înțeleg că obsesia pentru formă a lui Flaubert se referă exclusiv la limbaj. În realitate, autorul e la fel de scrupulos în privința structurii – ordinea povestirii, organizarea timpului, gradarea efectelor, ocultarea sau expunerea datelor – ca și în privința scrisului. Marele său merit în arta romanescă este și de ordin tehnic, vizând atât folosirea cuvântului, cât și distribuirea materialelor narative. Și sper să demonstrez acest lucru demontând câteva dintre piesele ce alcătuiesc și fac să funcționeze „mașina” (sunt cuvintele lui Gustave) *Doamnei Bovary*.

E aproape sigur că Flaubert lucrează cu două pagini în alb, așezate una lângă alta. Pe una scrie – cu litere mici și egale, lăsând spații mari pe margini – prima versiune a episodului, în

¹³ Acele *Scénarios* au fost publicate de Gabrielle Leleu în *Doamna Bovary, schițe și fragmente inedite*, 2 vol., Paris, Conard, 1936 și în ediția critică a aceleiași Gabrielle Leleu și Jean Pommier, publicată la Paris, de Corti, în 1949.

mare grabă, fără îndoială, dezvoltând ideile așa cum se ivesc, fără a se preocupa prea mult de formă. Așa mângălește câteva foi. După care o ia de la capăt și începe corecția meticuloasă, extrem de lentă, luând frază cu frază și cuvânt cu cuvânt. Pagina se umple treptat de ștersături, adaosuri, repetiții, cuvinte suprapuse, care o fac pur și simplu ilizibilă. Și atunci, trece pe curat această pagină, corectată, pe aceea de care nu s-a atins încă. Avansează foarte încet și această nouă versiune e supusă probei *vocii*, pe care ar trebui s-o numim mai degrabă proba auzului. El are următoarea convingere: o frază e izbutită când este perfectă din punct de vedere muzical. „Cu cât ideea este mai frumoasă, cu atât fraza iese mai sonoră; fii sigură. Precizia gândului face (și este ea însăși) precizia cuvântului” (Scrisoare către Dra Leroyer de Chantepie, 12 decembrie 1857). De aceea, când o frază i se pare mai mult sau mai puțin finisată, o citește cu voce tare, o interpretează, ridicând mai mult tonul, plimbându-se prin cameră și gesticulând ca un actor. Dacă nu *sună* bine, dacă nu e melodioasă și învăluitoare, dacă virtualitățile ei sonore nu constituie ele însele o valoare, dacă nu e corectă, iar cuvintele nu sunt cele potrivite, „ideea” n-a fost exprimată cum trebuie. Așa se adună foile de hârtie, pe perechi. O zi bună de lucru poate însemna o jumătate de pagină definitivă; dar există zile dedicate compunerii – acesta e verbul corect – unei singure fraze. Este vorba de un adevărat război de cinci ani, în care treptat i se înmulțesc dușmanii, bestii negre care-i alimentează coșmarurile, și devine ținta celor mai inversunate crize de nervi: consonanțele și asonanțele, cacofoniile, unele prepoziții ce tind să se repete, cum ar fi *que*. Scrisorile lui sunt pline de imagini frumoase în care se descriu incidentele îndelungatei lupte. „Cuvintele” se materializează prin această declarație războinică: „Trebuie să răsucești toate cuvintele pe toate părțile, și să faci ca tații spartani, să le arunci fără milă în prăpastie pe cele șchioape ori cu pieptul debil” (Scrisoare către Louise, 26 martie 1854). Iar în privința instanței superioare a cuvântului, care este „frază”, spune: „Trebuie ca frazele să se miște în carte ca frunzele într-o pădure, toate fiind deosebite în asemănarea lor” (Scrisoare către Louise, 7 aprilie 1854). Fiecare *tablou* se ivește simultan ca unitate narativă și unitate muzicală. Când

termină o scenă, iese s-o citească în aer liber, pe „aleea cu ploi, alea strigătelor” și, de regulă, acest examen îi dezvăluie disonanțe în ansamblu care-l obligă să refacă încă o dată ce a scris. Preocuparea lui devoratoare pentru muzicalitate face ca, atunci când îi apar primele capitole în *La Revue de Paris* și Frédéric Baudry îl roagă să schimbe numele *Le Journal de Rouen*, spre a evita susceptibilitățile (exista un ziar cu acest nume), cu *Le Progressif de Rouen*, Flaubert e speriat fiindcă schimbarea va prejudicia din punct de vedere auditiv textul; „asta o să distrugă ritmul bietelor mele fraze! E grav” (Scrisoare către Bouilhet, 5 octombrie 1856). Dar a găsit apoi un alt nume, având același număr de silabe și cu o terminație identică: *Le Fanal de Rouen*.

Nu trece la redactarea următorului tablou – uneori, ca în cazul nunții Emmei cu Charles și a comițiilor agricole, tablourile conțin un capitol, dar, în general, ele cuprind mai multe episoade – până nu are o versiune satisfăcătoare pentru ceea ce scrie. (Folosesc termenul *tablou*, pe care-l întrebuinta el, pentru a evidenția un alt aspect, la fel de important ca acela muzical, în forma flaubertiană: aspectul vizual.) În acest fel, romanul înaintează încet, dar fiecare parte elaborată este definitivă.

După ce termină un tablou, își dedică una sau mai multe zile realizării unei scheme dezvoltate din elementele ce vor constitui materia următorului tablou. De obicei, asta înseamnă să adaugi detalii și întâmplări subiectului menționat în plan general, dar uneori așa se modifică prima idee. Flaubert nu începe niciodată un *tablou* fără a schița minuțios conținutul său, fără a ști dinainte, cu lux de amănunte, ceea ce va povesti. Asta înseamnă, în concepția lui: „faire du plan”. Când a terminat una dintre Părți, face o lectură generală spre a verifica înlănțuirea *tablourilor* și spre a lucra la „proporții”. Pentru a se vedea cât de mult îl preocupă pe Flaubert argumentul și în ce măsură conștiința lui formală ține și de structură, nu numai de stil, iată care este impresia autorului, în scrisoarea către Bouilhet, după ce a recitat primele nouă capitole din *Doamna Bovary*: „Mi-am recitat ieri toată partea întâi. Mi s-a părut cam subțire. Dar merge (?). Cel mai rău e faptul că pregătirile psihologice, pitorești, grotești etc. care o precedă, fiind foarte lungi,

impun, cred eu, o dezvoltare a acțiunii în raport cu ele. Nu trebuie ca prologul să înece povestirea (oricât de deghizată și de estompată ar fi ea) și o să am de furcă până ce stabilesc o proporție aproape egală între evenimente și gânduri. Lungind dramaticul, sper să reușesc acest lucru” (Scrisoare din 10 decembrie 1853). E clar că nu neglijează câtuși de puțin efectele celor relatate și că aceste efecte depind, după el, de dispunerea elementelor ce alcătuiesc povestirea.

Când termină manuscrisul, îl citește o dată în întregime și, înainte de a i-l trimite lui Du Camp pentru *La Revue de Paris*, mai taie din text: scoate vreo treizeci de pagini și multe fraze răzlețe. La lectura finală suprimă „trei lungi tirade ale lui Homais, un peisaj întreg, conversațiile burghezilor la bal, un articol scris de Homais etc., etc., etc.” (Scrisoare către Bouilhet, 1 iunie 1856). În *La Revue de Paris*, romanul apare (dedicat lui Louis Bouilhet) cu numeroase tăieturi, unele fiind acceptate de Flaubert împotriva voinței lui, altele fiind impuse *manu militari* de către directori. Gustave pretinde publicarea unei note, în care se desolidarizează de text. Prima apariție a cărții în volum (aprilie 1857) conține părțile suprimate de *La Revue de Paris*, dar există noi modificări făcute de autor, fapt care se va repeta cu toate celelalte ediții publicate în timpul vieții lui Flaubert. Ceea ce denotă că perfecționismul flaubertian este, într-un fel, o operație care se prelungește la infinit. Pur și simplu, această nevoie de perfecțiune constă în faptul că o carte se publică la un moment dat, dar lucrul la ea nu se sfârșește niciodată. Niciodată atâta timp cât autorul trăiește. Simbolic e ce s-a întâmplat cu *Bouvard și Pécuchet*. Dacă Flaubert ar fi murit zece ani mai târziu, probabil că și atunci romanul ar fi rămas neterminat, ținând cont de metoda flaubertiană: spre a fi desăvârșit, ar fi fost nevoie cel puțin de nemurirea autorului.

16. *Flaubert a folosit elemente reale în Doamna Bovary? Era conștient de acest lucru?*

Într-o scrisoare către prietena lui, doamna Roger des Genettes, Flaubert explică un lucru evident pentru cei ce scriu romane, dar care e mai greu de înțeles pentru ceilalți: intervenția

decisivă pe care o are, în alegerea subiectului, factorul irațional, acel teritoriu în care voința și conștiința nu guvernează, ci dimpotrivă, se supun. De acolo, anumite experiențe cheie, păstrate și adesea uitate, acționează în secret asupra acțiunilor, gândurilor și viselor omenești, ca o sursă îndepărtată ori o explicație profundă. La asta se referea Flaubert când afirma că scriitorul nu-și alege liber temele: „Nu ești câtuși de puțin liber să scrii cutare sau cutare lucru. Nu-ți alegi singur subiectul. Iată ce nu înțeleg cititorii și criticii. Secretul capodoperelor în asta constă, în concordanța dintre subiect și temperamentul autorului”¹⁴. Opt ani mai târziu avea să-i repete același lucru lui George Sand: „Cât despre furia mea de a lucra, am s-o compar cu o pecingine. Mă scarpin țipând. E în același timp o plăcere și un chin. Și nu fac nimic din ceea ce vreau! Căci nu-ți alegi subiectele, ele ți se impun” (Scrisoare din 1 ianuarie 1869). Asta nu înseamnă că romancierul creează pornind de la nimic, ci pornind de la experiența lui, punctul de plecare al realității fictive fiind întotdeauna realitatea reală, așa cum o trăiește scriitorul. Anumite teme i se impun, ca și iubirea și suferința, dorințele și coșmarurile. Asta nu înseamnă, firește, că „inspirația” coboară asupra lui ca un dat ceresc, ci pur și simplu că are un trecut și un prezent, o serie de experiențe, dintre care unele îi servesc ca material de lucru. Unele subiecte ating fibre profunde ale ființei lui, îi excită sensibilitatea, provoacă în el voința de a crea, iar altele, în schimb, îl lasă indiferent. De ce unele o fac și altele nu? Fiindcă acele teme care-i stimulează nivelul conștient există dinainte, embrionar și oarecum tulbure în subiectivitatea lui. Îl fascinează fiindcă dau contur, farmec anecdotic, alură simbolică unor experiențe ce reprezintă însăși originea vocației sale, decepții radicale ale vieții care au făcut să se ivească în el nevoia de a recrea viața, experiențe care, învrăjbindu-l cu realitatea, i-au dat acel har de a crea realități imaginare. Devine simptomatic faptul că scriitorul cel mai rațional, cel mai premeditat și care își baza întregul proces creator pe voință, semnalează *concordanța dintre subiect și temperament* ca fiind

¹⁴ Scrisoare nedată, probabil de la sfârșitul anului 1861, *Corespondență*, vol. IV, p. 464.

secretul operei reușite. Ceea ce înseamnă, deopotrivă, că neconcordanța dintre cele două – autorul care impune, de pildă, din rațiuni morale ori politice, o temă ce contravine temperamentului său – poate explica în multe cazuri eșecul unei opere.

Dacă alegerea temei reprezintă în realitate o „acceptare”, de unde provin, unde se află aceste subiecte care urmează să-i servească lui Flaubert drept materiale de lucru și pe care el le-a „recunoscut”? Din jurul lui, din viața din care face parte și el. Prima operație pe care o face în calitate de romancier este aceea de „a prăda” sistematic tot ceea ce stă la îndemâna sensibilității lui. Așa se explică faimoasa frază pe care i-o scrie Louisei cu puțin timp înainte de a împlini doi ani de lucru la *Doamna Bovary*: „Tot ce inventăm e adevărat, fii sigură. Poezia e un lucru la fel de precis ca geometria. Inducția face cât deducția și, ajuns într-un anumit punct, nu te mai înșeli în nimic din ce ține de suflet. Fără îndoială că biata mea *Bovary* suferă și plânge în douăzeci de sate din Franța, chiar în clipa asta” (Scrisoare din 14 august 1853). Același lucru vrea să-l spună și cealaltă celebră frază a lui despre această carte („*Doamna Bovary* sunt eu”): romancierul inventează istorii doar pornind de la istoria lui personală.

Firește că romancierul este mai mult sau mai puțin conștient de „furturile” care stau la baza operei sale și nu rareori, autorul nu le realizează deloc; în schimb, e greu ca un romancier să fie pe deplin conștient de tot ce a folosit spre a crea, fiindcă un asemenea „jaf” nu e doar variat ci și extrem de complex. Un roman nu rezultă dintr-un subiect preluat din viață, ci întotdeauna dintr-o mulțime de experiențe, importante, secundare și infime, care – ivite în diferite epoci și împrejurări, păstrate în adâncul subconștientului sau vii în memorie, unele trăite personal iar altele auzite sau citite – se îndreaptă treptat spre imaginația scriitorului, iar aceasta, asemenea unui malaxor puternic, le va desface și va plămădi o substanță nouă unde cuvintele și ordinea vor căpăta o altă existență. Din ruina și dizolvarea realității reale se va ivi atunci ceva cu totul diferit, un răspuns, nu o copie: realitatea fictivă.

Flaubert este unul dintre cei mai lucizi scriitori în acest proces de transformare a realului în fictiv. Din tinerețe a susținut cu

fermitate că vocația lui nu numai că-i permitea să privească lumea ca pe o sursă de inspirație, ci chiar îi impunea acest lucru. Avea 21 de ani când i-a spus colegului lui, Ernest Chevalier, că pentru el persoanele nu erau *nimic altceva* decât pretexte pentru cărți și că acea curiozitate pe care o manifesta viza deopotrivă „binele” și „răul”, fiindcă adevărul era în *toate*. Merită să citim cu multă atenție acest citat din tinerețe; el conține trei elemente precoce referitoare la teoria lui asupra romanului: (1) scriitorul se servește fără scrupule de întreaga realitate; (2) ambiția totalizatoare și (3) ideea că romanul trebuie să arate, nu să judece: „Trebuie să ne obișnuim să nu vedem în oamenii din jurul nostru doar niște posibile cărți. Omul cu judecată îi studiază, îi compară și realizează o sinteză pentru folosul lui. Lumea nu-i decât un clavecin pentru adevăratul artist; lui îi e dat să-i smulgă sunete care să încânte ori să stârneasce fiori de spaimă. Și societatea bună și cea proastă trebuie studiate. Adevărul e pretutindeni. Trebuie să înțelegem orice lucru și să nu blamăm nimic” (Scrisoare din 23 februarie 1842). Convingerea că realitatea e doar un material de lucru se manifestă, firește, în acea manie de a se documenta, dusă de Flaubert până la ultima extremă. Dar materialele de lucru nu sunt doar cărțile, periodicele și specialiștii pe care-i consultă. El transformă în literatură tot ceea ce i se întâmplă, viața-i întreagă e devorată de roman. Când lucrează la redactarea definitivă a *Educației sentimentale*, îi explică nepoatei lui cum, *așa cum s-a întâmplat întotdeauna*, tot ceea ce vede și simte devine profitabil pentru ficțiune: „Printre atâtea lucruri, eu mă gândesc fără încetare la romanul meu; sâmbătă m-am trezit chiar într-una dintre situațiile în care se află eroul meu. Aduc în carte (conform obiceiului) tot ceea ce văd și simt” (Scrisoare nedată, ianuarie 1864).

Există dovezi că a pus în practică aceste idei în timp ce scria *Doamna Bovary*. În iunie 1853 moare la Rouen mama unui prieten, un medic numit Pouchet, și Gustave, care se pregătește să meargă la înmormântare, îi scrie Louisei o scrisoare tristă, ce începe cu reflecții sumbre despre durerea prietenului său. Iar apoi, brusc, adaugă cu naturalețe că, *întrucât trebuie să profiți de orice*, speră ca atmosfera de la înmormântare și

suferința lui Pouchet să-i ofere elemente pentru roman: „Cum trebuie de altfel, *să profiți de orice*, sunt sigur că ziua de mâine va fi de un dramatism sumbru și bietul savant vrednic de plâns. Am să gădesc poate în asta ceva pentru *Bovary* a mea”¹⁵. Nu-i vorba de cinism aici. Flaubert merge la înmormântare pentru că regretă această moarte și fiindcă vrea să fie alături de prietenul lui. Totodată mai știe ceva inevitabil: e posibil ca ceremonia să-i fie de folos. Un roman se construiește din asemenea experiențe inspirate din realitate. Și ele sunt inevitabile, nu trebuie să ne jenăm, e preferabil să ni le asumăm ca pe niște elemente necesare creației. Ceea ce înseamnă că în scriitor se produce o dedublare constantă, că în el coexistă doi oameni: cel ce trăiește și cel care-l privește pe celălalt trăind, cel ce suferă și cel care observă această suferință pentru a o folosi. Această dublă ipostază a romancierului, de a trăi și a împărtăși experiența umană și de a fi totodată o ființă rece și dornică de a exploata propria viață și viața altuia, a fost conștientizată de Flaubert în timpul călătoriei sale prin Orient. Condiția creatorului – omul care participă fără a participa, care este în viață fără a fi viu – i s-a părut o „monstruozitate”. Reflecțiile lui transpar într-o scrisoare pe care i-o trimite mamei sale din Constantinopol: „Când vrei, mic sau mare, să te amesteci în operele bunului Dumnezeu, trebuie să începi, în primul rând sub raportul igienei, prin a-ți găsi o poziție în care să nu fii dus de nas. Vei zugrăvi vinul, dragostea, femeile, gloria, cu condiția, amice, să nu fii nici bețiv, nici îndrăgostit, nici pifan. Amestecat cu viața, o vezi prost; suferi sau te bucuri prea mult de ea. Artistul, după mine, e o monstruozitate, ceva în afara naturii. Toate nefericirile cu care-l împovărează Providența îi vin din încăpățânarea de a nega această axiomă. De aceea suferă și îi face și pe alții să sufere” (15 decembrie 1850). Folosirea formulelor provenite din perioada romantică a adolescenței lui – „monstruozitate” ar semnifica în termeni mai blânzi „marginalizare” – nu înseamnă că viziunea flaubertiană nu e adevărată. Din acel moment, el și-a asumat astfel vocația: a transformat viața în ceva profitabil pentru literatură, iar când se adresa unor scriitori pe care-i

¹⁵ Scrisoare din 6-7 iunie 1853. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

respecta, nu șovăia să le spună că nenorocirile lor le puteau deveni folositoare. (Flaubert, care a repetat toată viața că scria pentru a se *răzbuna* pe realitate, considera stimulante mai ales experiențele negative.) În octombrie 1859, află că soția lui Ernest Feydeau era în agonie. Imediat îi scrie prietenului său câteva rânduri, cu condoleanțe anticipate, atrăgându-i atenția asupra ocaziei care o va avea de a se servi de această tragedie familială: „Biată femeie! E îngrozitor! Dar ai și o să mai ai scene *bune* și o să faci niște studii *grozave*! Prețul e scump. Burghezilor nici nu le trece prin cap că le servim inima noastră. Rasa gladiatorilor n-a murit, fiecare artist este unul dintre ei. Distrează publicul cu agoniile lui”¹⁶. Adevărul e că, scriind despre ele, „agoniile” se alină: literatura le exorcizează sau le face suportabile.

Această vocație „monstruoasă” prin care un om ajunge să considere viața drept un simplu pretext pentru literatură, îi conferă scriitorului o libertate extraordinară: acesta poate folosi totul pentru creația lui. Dar e vorba de o armă cu două tălșuri: vertiginoasa abundență ar putea să-l și paralizeze. Și totuși, nu toate experiențele sunt stimulante; doar acelea care au generat și i-au menținut vocația, și asta, în cazul lui Flaubert se referă la *mizeria umană*. Nici un romancier n-a văzut atât de clar ca el – la nici unul n-a fost mai evident – că această vocație se hrănește, asemeni corbilor, din stârvuri. Fără nici o jenă, i-a spus asta Louisei Colet: „Când ai modelul clar în fața ochilor, scrii întotdeauna bine, și unde oare este mai vizibil adevărul decât în aceste frumoase expoziții ale mizeriei omenești? Au ceva atât de crud încât dau spiritului poște de canibal. Se aruncă asupra lor ca să le înghită, să le mistuie. Cât de visător am stat adesea într-un pat de curvă, privind mizeria culcușului ei! Ce drame feroce am construit la morgă, unde tot mergeam odinioară etc.! De altfel, cred că în acest sens am un mod aparte de a percepe lucrurile; cât e de nesănătos, o știu prea bine” (Scrisoare din 7-8 iulie 1853).

¹⁶ Scrisoare nedată, de la jumătatea lunii octombrie 1859, *Correspondență*, vol. IV, p. 340. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

17. Care dintre elementele extrase din realitate pentru cartea Doamna Bovary s-au putut identifica?

O exegeză completă asupra datelor reale folosite de Flaubert e imposibilă; pentru ea ar fi nevoie de generații de cercetători. Când o iei pe urma surselor de inspirație ale unei ficțiuni, descoperi că fiecare sursă trimite la altele și acestea, la rândul lor, la altele, astfel încât, mai devreme sau mai târziu, se ajunge la întreaga istorie a omenirii. Pe de altă parte, n-are nici un rost să urmărim de la începuturi genealogia reală a ficțiunii, căci important nu e ceea ce folosește scriitorul, ci modul în care o face, în ce se transformă aceste date: doar aceste ultime două etape vizează literatura. Pentru a percepe această alchimie, sunt suficiente principalele modele.

Sursa cea mai importantă o constituie istoria lui Eugene și Delphine Delamare, care, așa cum afirmă Enid Starkie, reprezintă grăunțele de nisip din mijlocul perlei, mănunchiul de flori de hârtie care, scufundate în apă – mintea geniului – vor înflori precum grădinile din Babilon¹⁷. Dacă există îndoieli în privința momentului în care Flaubert s-a decis să folosească aceste evenimente – în ziua imediat următoare după lectura *Ispitei* ori la întoarcerea din Orient – în schimb, nu încapă nici o îndoială că le-a folosit: întâmplările din roman corespund în linii mari cu această istorie. Totuși e greu să cunoști cu precizie istoria Delamare, fiindcă n-o regăsim scrisă nicăieri *înainte* de a apărea în romanul care a făcut-o faimoasă. Ulterior, ea a fost denaturată pentru a semăna cu povestea fictivă. Iată ce se știe: Eugene Delamare a studiat medicina la Rouen, a figurat printre discipolii tatălui lui Flaubert la Hôtel Dieu și, de îndată ce a primit titlatura de „ofițer sanitar” – titlu inferior celui de chirurg, care-i dădea însă dreptul să practice medicina – s-a instalat la Ry, la vreo douăzeci de kilometri de Rouen. În aprilie 1836 s-a căsătorit acolo cu o femeie mai în vârstă ca el, numită Mutel și a rămas văduv în următorul an. Douăzeci de luni mai târziu s-a recăsătorit cu o tânără de 17 ani, Delphine Couturier, fiica unor fermieri înstăriți. Împreună au avut o fetiță. Delphine a murit în

¹⁷ Enid Starkie, *op. cit.*, p. 294.

6 martie 1848 (certificatul de deces nu precizează cauza morții)¹⁸ și a fost îngropată creștinește în cimitirul din Ry. Eugene a murit în 1849. În aceste evenimente se recunosc episoadele centrale din viața lui Charles Bovary: și el studiază medicina la Rouen și, după absolvire, se instalează în provincie unde se căsătorește cu o femeie mai în vârstă, rămâne văduv și se însoară cu Emma, cu care are o fetiță, iar Emma moare înaintea lui. Dar Flaubert nu și-a ales acest model pentru Charles, ci pentru Emma, după cum indică scrisoarea lui Du Camp din 23 iulie 1853, în care acesta îl întreabă pe Flaubert dacă o să scrie „povestea doamnei Delamare [sic] care e tare frumoasă”. Despre această istorie, singurul lucru cert este că era vorba de ceva „scandalos”. În lumea mărunță din Ry și din împrejurimi, Delphine a generat multe bârfe din pricina escapadelor ei amoroase și oamenii erau siguri că se sinucisese. La începutul secolului, doctorul Brunon, șeful Școlii de Medicină din Rouen, a dat de urmele unei femei care fusese servitoarea familiei Delamare¹⁹. După spusele bătrânei, Delphine îi scandaliza pe oamenii din Ry cu aerele ei trufașe, iar perdeluțele-i galbene și negre din salon provocau mări ale invidiei. Ca și Emma, fusese o consumatoare vorace de romane, pe care le împrumuta de la bibliotecile din Rouen. În ceea ce-i privește pe amanții ei, René Dumesnil a identificat doi: primul, un fermier avut, Luis Campion, pe care l-au ruinat jocul și femeile și care s-a sinucis împușcându-se pe o stradă din Paris, iar al doilea, un notar stagiar, care a murit prin 1905, în districtul Oise²⁰. Dacă datele acestea sunt exacte (ceea ce nu e chiar sigur), Flaubert a preluat din povestea Delamare nu doar modelele pentru Charles, Heloise, Emma și Berthe, ci și pe cele ale lui Rodolphe Boulanger și Léon Dupuis. Oricum, e clar că povestea Delphinei, ce constituia obiectul bârfelor pe plan local, i-a oferit schema romanului, acel nucleu anecdotic pe care-l rezumă în primul *Scenariu* și pe care-l va respecta, chiar dacă mai departe vor

¹⁸ Publicat în *La Normandie Médicale*, 15 aprilie 1910.

¹⁹ *La Normandie Médicale*, 1 decembrie 1907.

²⁰ *Doamna Bovary de Flaubert. Studiu și analiză* de René Dumesnil, Paris, Editions de la Pensée Moderne, p. 67.

surveni modificări. Recunoaştem povestea unei tinere care se mărită cu un biet amărât mai în vârstă ca ea şi care, în satul în care trăieşte, visează la dragoste, lux, călătorii, are doi amanţi, face datorii şi, atunci când e părăsită şi ruinată, se sinucide. Bărbatul ei, neconsolat, moare la puţin timp după ea.

Dar dacă povestea Delamare îi dă lui Gustave schema vieţii Emmei, o altă dramă feminină, în care se amestecă desfrâul şi problemele economice, îl ajută să-i confere romanului substanţă. În privinţa acestei surse de inspiraţie avem o certitudine, fiindcă ea s-a păstrat: e vorba de *Memoriile Doamnei Ludovica*. Acestea au fost descoperite în 1947 de Gabrielle Leleu, printre dosarele şi hârtiile pe care le-a folosit Flaubert când a scris *Bouvard şi Pécuchet*²¹. Sunt patruzeci de pagini scrise de mână, faţă-verso, cu o sintaxă şi o ortografie primară, autoarea prezentându-se drept nevasta unui tâmplar şi apropiată de-a doamnei Ludovica. Nu-i greu de identificat personajul care se ascunde sub porecla de Ludovica, fiindcă autoarea manuscrisului, care la început se semnează doar cu un P., uită apoi de această precauţie şi scrie numele întreg: Pradier. Ni se vorbeşte despre Louise d'Arcet, sora unui coleg de liceu de-al lui Flaubert şi fiica unui chimist renumit, prieten cu doctorul Flaubert. Rămânând văduvă de tânără, după un prim mariaj, Louise d'Arcet s-a căsătorit cu sculptorul James Pradier. A fost o femeie extravagantă şi de moravuri uşoare; a avut o mulţime de amanţi şi şi-a adus bărbatul la sapă de lemn, fiind apoi părăsită de acesta în 1845. *Memoriile doamnei Ludovica* relatează – verbul e generos pentru o proză proastă şi rău intenţionată – istoria truculentă a Louisei d'Arcet de la prima ei căsătorie până la divorţul de Pradier, insistând asupra escapadelor amoroase şi asupra înşelăciunilor şi problemelor ei financiare. Numeroşi critici presupun că textul a fost dictat de Louise d'Arcet unei servitoare, dar pare lipsit de sens; e de-ajuns să-l citeşti ca să descoperi că autoarea lui e plină de ranchiună şi o invidiază pe Louise, pe care o descrie cât mai rău cu putinţă. E absurd ca textul să-i fi parvenit lui Flaubert chiar de la Louise d'Arcet; cel mai sigur e că ea nici n-a ştiut de existenţa lui.

²¹ Gabrielle Leleu şi Jean Pommier, „Du nouveau sur *Madame Bovary*”, în *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1947, iulie-septembrie, pp. 211-226.

18. *Atunci de ce a fost scris acest text și cum de a ajuns în posesia lui Flaubert?*

Putem formula o ipoteză, dacă facem legătura între modul de lucru al lui Flaubert, pe de o parte, și relația care a existat între el și Ludovica (se pare că așa o numeau prietenii ei intimi) pe de altă parte. Toate datele din corespondența lui Flaubert referitoare la Louise d'Arcet sunt ulterioare despărțirii acesteia de sculptorul Pradier (1845). Prima oară este menționată pe întâi aprilie a acelui an. Flaubert, care călătorește cu familia lui în Italia, trece prin Paris, și în ziua de 2 îi scrie lui Le Poittevin că a vizitat-o pe Louise Pradier în foarte modestul ei apartament de pe *rue Laffite*. Fosta soție a sculptorului trece printr-o perioadă critică; despărțită de soțul său, i s-au luat copiii, trăiește în mizerie și tocmai a descoperit că părinții aman-tului ei – un adolescent – i-au pus poliția pe urme. Gustave îi povestește lui Alfred că, afișând aere mondene, el s-a declarat apărător al adulterului, uimind-o prin indulgența lui pe această „femeie pierdută”. Situația Ludovicăi a suscitât curiozitatea literară a lui Flaubert, judecând după această frază (aceeași pe care o folosește și în alte scrisori, când se referă la experiențe care i se par utilizabile): „Ah, ce studiu grozav am făcut aici!” (*Correspondență*, vol. I, p. 162). Flaubert îi mai povestește lui Le Poittevin că Louise d'Arcet l-a invitat să ia prânzul împreună, la întoarcerea lui din Italia. Când îi răspunde la scrisoare, Alfred îl îndeamnă să accepte să prânzească împreună și, după ce-l întreabă dacă are în cap vreun proiect literar, îi sugerează s-o ia pe Ludovica la întrebări²². Fără îndoială că Le Poittevin intuiește ceva ce era implicit în scrisoarea lui Flaubert: istoria „femeii pierdute” poate fi un subiect bun. Toate astea se întâmplau când Flaubert avea 24 de ani, cu șase ani înainte de a începe să scrie *Doamna Bovary* și nu știm dacă prânzul respectiv a mai avut loc când s-a întors din Italia și nici dacă Flaubert a supus-o pe Louise unui interogatoriu. Dar e sigur că a mai văzut-o pe

²² Alfred Le Poittevin, *Une promenade de Bélial et Oeuvres inédites, avec une Introduction et des notes de René Deschâmes*, Paris, Les Presses Françaises, 1924, p. 190.

Ludovica, pentru că în februarie 1847, când era amantul Louisei Colet de șase luni, aceasta din urmă îi face o scenă violentă de gelozie în casa lui Du Camp fiindcă Flaubert o întâlnise pe Louise d'Arcet. Cearta e de durată și există o scrisoare de-a lui Flaubert, cenzurată în *Correspondență*, în care acesta neagă că ar avea față de Ludovica vreun alt interes decât unul strict literar. Ceea ce-l leagă de ea, zice el, este o vagă prietenie și el nu vrea decât s-o „analizeze”, căci ea îi pare a fi prototipul femeii instinctive, o orchestră de sentimente feminine²³. Are, fără îndoială, un interes literar, dar faptul că mai are și alte interese devine notoriu în acea perioadă, căci spre jumătatea anului 1847, revenind dintr-o călătorie făcută pe jos, prin Bretania, împreună cu Maxime, Flaubert se interesează de locuința doamnei Pradier, pe care speră s-o viziteze la Paris. Du Camp îi spune că aceasta se mută și că n-o va putea vedea. În această perioadă, cuprinsă între voiajul în Bretania și călătoria în Egipt – din august 1847 până în octombrie 1849 – se stabilește o relație intimă între Maxime Du Camp, Louise d'Arcet și Gustave, care, în scurtele lui călătorii la Paris, n-o vede doar pe Louise Colet ci și pe Ludovica. Maxime bănuiește că aceasta din urmă e atrasă de prietenul lui. Du Camp i-o spune în 25 decembrie 1848, într-o scrisoare în care-i povestește că într-o noapte el și Louise d'Arcet fuseseră pe punctul de a face dragoste, dar că rezistaseră tentației fiindcă Ludovica se temea să nu-l rănească pe Gustave²⁴. Iar Ludovica îi scrie lui Gustave, în glumă, că se va stabili la Rouen, ca să fie mai aproape de el. Plecând în Orient în octombrie 1849, Flaubert se va despărți de ea. Până atunci fusese doar o prietenie malițioasă. Benjamin F. Bart a descoperit perioada exactă în care Ludovica i s-a dăruit lui Flaubert: în vara anului 1853²⁵. Relația a fost de scurtă durată, ea având loc tocmai când Flaubert scria *Doamna Bovary*. A urmat apoi, între ambii, o cordialitate distantă. Există o scrisoare

²³ Scrisoare citată de Benjamin F. Bart, *op.cit.*, p.156.

²⁴ Scrisoare publicată de Jean Pommier și Claude Digeon în „Du nouveau sur Flaubert et son oeuvre”, în *Mercure de France*, Paris, mai 1952.

²⁵ Benjamin F. Bart, *op.cit.*, pp. 258-259.

pe care Flaubert i-o adresează Louisei d’Arcet în 17 februarie 1857, în care o anunță că tribunalul i-a achitat romanul, spre sfârșitul anului 1862 și îi trimite unul dintre primele exemplare din *Salammbô*.

Ce înțelegem din aceste date? Că începând din 1845, când se stabilește o relație dezinhibată între ambii și mai ales din 1853, când devin amanți, Flaubert are timp să cunoască de la Louise d’Arcet povestea vieții ei. Totuși, a putut intui că viața Ludovicăi era mai „literară” decât o dovedeau mărturiile ei și atunci a cerut unei slujnice – persoana căreia i se făceau confidențe – acest raport secret. Mi se pare mai plauzibil ca Flaubert să-i fi dat această sarcină slujnicei, fără știrea Ludovicăi și să-i fi dat bani pentru asta; în fond, Gustave afirmase că el considera persoanele doar pretexte pentru cărți, deci nu era nimic neobișnuit dacă acționa ca atare. Ceea ce nu știu e când anume a făcut asta. Cel mai probabil ar fi în perioada de când datează scrisoarea către Le Poittevin (1845), dat fiind că *Memoriile* se sfârșesc în 1844, când Ludovica e părăsită de Pradier; Flaubert s-a gândit, poate, să le folosească pentru vreo povestire și apoi le-a uitat, până a început să scrie *Doamna Bovary*. Dar poate i-a dat respectiva sarcină slujnicei când se hotărâse deja să scrie povestea Emmei.

Aceasta este, pe scurt, viața doamnei Ludovica. S-a căsătorit de foarte tânără pentru a scăpa de sub autoritatea paternă și prima ei căsătorie, un eșec, s-a isprăvit o dată cu moartea soțului. Sculptorul Pradier se îndrăgostește de frumoasa văduvă care, crezându-se la rândul ei îndrăgostită, se căsătorește cu el. Totul merge prost de la bun început; cei trei copii pe care-i au împreună nu rezolvă nimic. Ludovica se distrează cu numeroși amanți, succesivi sau simultani și duce o viață costisitoare, aruncând banii – pe care nu-i are – pe fereastră, copleșindu-și amanții cu cadouri. Se umple de datorii. Prin înșelăciune, obține o împuternicire notarială prin care dispune de bunurile lui Pradier și începe să semneze scrisori, ipoteci și, cu timpul, ajunge într-o situație critică. Se vede amenințată de justiție. Bunurile i se pun sub sechestru și sunt scoase la vânzare pentru a fi restituiți banii creditorilor. Disperată, Ludovica recurge la foștii ei amanți, cărora le trimite o persoană de încredere cu scri-

sori sfâșietoare. Cu toții o refuză și nici măcar nu vin cu pretexte verosimile. Într-o bună zi, când soțul revine acasă găsește pe ușa de la intrare anunțul cu licitația. De-abia atunci descoperă nenorocirea care s-a abătut asupra lui: e stupefiat și aproape că înnebunește. Nu peste mult timp obține divorțul de Ludovica.

Flaubert a notat și a subliniat pe manuscris faptele și situațiile care aveau să coincidă cu aventura Emmei Bovary. Povestea Ludovicăi e folosită aproape ad litteram în drama financiară a Emmei, care și ea va simți în permanență nevoia de a îmbina adulterul cu luxul și cu risipa, își va procura bani de la cămătari, nu va șovăi când își va fura soțul și va ajunge cu mobilele puse sub sechestru de către justiție. Ca și sculptorul Pradier, Charles Bovary descoperă într-o bună zi, când revine acasă, că este ruinat și definitiv discreditat din pricina nebuniilor soției lui. Gustave și-a făcut un semn pe manuscrisul doamnei Ludovica, acolo unde se vorbește despre meschinăria foștilor amanți („nici unul dintre acești bărbați n-a fost măcar politicos în refuzul lui”). În mare, episodul din roman este același, chiar dacă a fost și mai mult dramatizat; în loc s-o trimită pe slujnică, Emma se va duce ea însăși să-i implore pe Léon și pe Rodolphe s-o ajute și-n felul acesta josnicia celor doi și umilirea Emmei ies și mai mult în evidență. Mai sunt și alte detalii de care a profitat Flaubert: manuscrisul vorbește despre „slăbiciunea” Ludovicăi, care n-a putut să reziste niciodată bărbaților și e evident că Emma opune doar puțină rezistență celor doi cavaleri. Bărbații care au beneficiat de favorurile Ludovicăi sunt insignifianți; la fel și cei ce intră în grațiile Emmei. Printre amanții Ludovicăi figurează un notar stagiar, cum era și Léon Dupuis. Nadeau observă că Emma cade pradă visării ascultându-l la Operă pe tenorul Lagardy și i se dăruiește în ziua următoare lui Léon, așa cum Ludovica se îndrăgostește de tenorul Mocker și îi cedează a doua zi unui oarecare Charles Puis²⁶. Ludovica nu se sinucide când nu-și poate plăti datoriile, dar îi trece prin cap să se arunce în Sena, iar visul ei despre Italia seamănă cu fanteziile exotice ale Emmei.

²⁶ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 160.

Povestea Delphinei s-a amestecat cu cea a Ludovicăi fiindcă în ambele regăsim un element comun: prăbușirea unei femei, a cărei poftă de viață – depășind condiționările pe care poziția socială le impune – o duce mai întâi la adulter și apoi la dezastru. Acest subiect îi dădea târcoale lui Flaubert din adolescență. Îl descoperise prima oară în viața reală, în 4 octombrie 1837, într-un articol din *La Gazette des Tribunaux*, intitulat „La moderne Brinvilliers” (sau l-a citit probabil a doua zi în *Le Journal de Rouen*). Era vorba despre o adulteră care tocmai se sinucisese. Eroina, o femeie căsătorită, se îndrăgostise de un tânăr și devenise amanta lui. Peste un timp, acesta fuge în Brazilia, pentru a scăpa de o situație care-i devenise incomodă. De acolo îi scrie femeii, cerându-i iertare și încercând s-o convingă că n-ar fi putut face altceva, fiindcă dragostea lui ar fi devenit un motiv de remușcări și de nefericire. Femeia se hotărăște să devină liberă spre a se căsători cu amantul ei și, pentru asta, recurge la metode rapide. Își otrăvește soțul, fără ca nimeni s-o descopere, dar când îi mor și copiii, autoritățile intră la bănuieli și se emite un ordin de arestare pe numele ei. Când poliția ajunge la ea acasă, femeia zace fără viață, cu un flacon de acid prusic în mână. Această întâmplare l-a impresionat atât de mult pe Gustave, încât a scris o „Poveste filosofică” inspirată din ea; poveste pe care a terminat-o în 10 decembrie 1837, cu puțin înainte de a împlini 16 ani. Titlul ei era: *Pasiune și virtute*. Este cea mai bună ficțiune a lui din adolescență, fiind totodată un fel de primă ciornă pentru *Doamna Bovary*. Când s-a izolat la Croisset pentru lunga-i aventură romanească, probabil că nu-și mai amintea de acel articol citit în urmă cu paisprezece ani și nici de povestirea pe care o scrisese. Dar tragedia sinuciderii – în mod conștient sau inconștient – avea să-l ajute la lenta elaborare a cărții, preluând de ici și colo fapte, nume, situații, spre a făuri materia din care urma să se ivească Emma Bovary. Flaubert transpune în roman episoade cheie din viața femeii ce s-a otrăvit: ca și aceea, Emma este părăsită de un amant care, în loc să rupă personal relația, se folosește de o scrisoare; pentru ambele, sfârșitul este sinuciderea prin otrăvire. Emma a mai preluat de la nefericitu-i model caracterul puternic, îndrăzneala, curajul de a întreprinde acțiuni temerare. În

Pasiune și virtute, Flaubert a modificat povestea reală și schimbările se vor repeta în povestea Emmei. *La Gazette des Tribunaux* îl prezenta pe amant ca pe un om înțelept, iar ea purta întreaga vină pentru drama produsă. În povestire și în roman, rolurile se inversează: în vreme ce amantul este prezentat ca un ins vrednic de dispreț (Ernest Vaumont are suficiența lui Rodolphe Boulanger, firea lui rece și calculată), motivațiile psihologice ale femeii îi atenuează greșelile și îi conferă o oarecare forță morală. În realitate exista o singură scrisoare; în povestire erau două: cea de-a doua îi parvine Mazzei când e gata să fugă cu amantul ei, exact cum i s-a întâmplat și Emmei când se pregătea să fugă cu Rodolphe. În ambele cazuri – Mazza, sus pe faleză, Emma, în podul casei – scrisoarea provoacă în viața lor o criză: prima se omoară, iar ultimei îi trece pentru prima oară prin cap ideea sinuciderii. Ca și Emma, Mazza este o visătoare și o pătimășă, iar în povestire descoperim episoade – Mazza lungită pe pat; căzând cu voluptate pradă visării, Mazza plină de ură în fiecare seară când bărbatul îi revine acasă, o sărută și îi povestește ziua de lucru – ce par versiuni primitive ale unor momente din viața Emmei.

Delphine Delamare, Ludovica, femeia care s-a otrăvit (trei personaje reale) și Mazza (unul fictiv), sunt toate un burete în mișcare, ce absoarbe din realitate. Flaubert fură de la ceilalți și se fură pe sine. Se documentează despre subiecte ce i se par sugestive, iar memoria îi readuce în minte imagini provenind deopotrivă din viață și din transformările pe care imaginația-i tinerească le făcea încă din adolescență, ascultând de niște impulsuri intime, de niște „furturi” literare precoci. Preluări peste preluări, schimbări peste schimbări, amestecuri peste amestecuri, unde voința și subconștientul operează de comun acord, unde observarea și deformarea realității se produc simultan. Din aceste alianțe complicate și din prescurtări imposibil de reconstituit în totalitate, din fragmente, din calchieri, din colaje, din lecturi, din bârfe, din combinații – toată această invenție orchestrată de o rană care vrea să se închidă, de un dezgust nesăbuit față de realitate, încât autorul vrea s-o distrugă pentru a o reconstitui, prefăcându-se c-o recreează când în fond vrea s-o abolească – se naște subiectul cărții *Doamna Bovary*.

Dar mai există o femeie care a folosit otrava – crimă la modă în secolul XIX, reminiscență medievală desăvârșită de romantism – de care s-a servit Flaubert. În martie 1852, când autorul era cufundat până în gât (metafora îi aparține) în *visele de tinerețe* ale Emmei, primește o scrisoare din partea Louisei care-l sfătuia să citească memoriile văduvei Lafarge, închisă pentru că și-a otrăvit soțul, un bărbat brutal care o obligase să trăiască într-un cătun izolat. „Sunt aproape supărat că m-ai sfătuit să citesc memoriile doamnei Lafarge, căci o să-ți urmez probabil sfatul și mi-e teamă să nu ajung mai departe decât aș fi vrut eu”, i-a răspuns Flaubert în 21 martie Louisei. Iar o săptămână mai târziu, pe 27 martie, Gustave revine asupra aceluiași subiect: „Nu-i nevoie să-mi trimiți memoriile doamnei Lafarge. O să le cer aici.” Se pare că a citit volumele groase intitulate *Memoriile Mariei Cappelle* (1842) – deși nu mai pomenește nimic despre ele în *Corespondență* – fiindcă există asemănări între femeia care și-a otrăvit soțul și Emma. Începând cu caracterul. *Memoriile* ne vorbesc despre o ființă total neadaptată la viață; insatisfacția ei se hrănește din amăgiri, făcând totodată din ea o femeie de acțiune. Este cazul Emmei. La o examinare atentă, critica s-a putut gândi că unele scene din *Memorii* i-au servit, cel puțin în parte, ca model pentru câteva episoade din roman: e o nuntă la țară, un bal la Palais Royal și o descriere a morții prin otrăvire a soțului Mariei Cappelle, pe care le-am putea regăsi în nunta Emmei cu Charles, în balul de la Vaubyessard și în agonia doamnei Bovary. Totodată, o premoniție a viitorului fiicei, pe care o are văduva, ar putea constitui germenul fanteziei lui Charles Bovary, care și-o imaginează pe Berthe transformându-se din bebeluș în copilă, din copilă în adolescentă și din adolescentă în femeie.

Un alt fapt divers polițisto-judiciar a putut furniza ingrediente romanului. Când Gustave avea 24 de ani, în Rouen avusese loc un răsunător proces – „afacerea Loursel” – în care fusese judecat un bărbat acuzat că și-a omorât soția și o slujnică pentru a se căsători cu femeia pe care o iubea: o oarecare Esther de Bovary. Aceasta din urmă s-a dovedit a fi personajul cel mai șocant din proces. Cu un temperament pătimaș și romanesc, ea îi scrisese lui Loursel îndrăznețe scrisori de amor

care au fost folosite ca probe împotriva lui, dar avocatul apărării – nimeni altul decât Maître Sénard, viitorul apărător al cărții *Doamna Bovary* – a susținut că patima și excesele din acele scrieri reflectau efectul literaturii romantice la modă. Maître Sénard a obținut o victorie răsunătoare: Loursel a fost achitat din lipsă de probe. Se consideră că Flaubert a reținut numele de Bovary, temperamentul exaltat al Estherei, precum și alte câteva detalii din procesul respectiv. De pildă, moartea slujnicei despre care se vorbește la tribunal coincide în multe privințe cu moartea Emmei: tânăra a fost îngrijită de un medic la fel de incapabil ca Charles și ca doctorul Canivet, care, aidoma celor doi, au apelat la un medic capabil când era deja prea târziu²⁷.

Bovary este una din sursele atribuite numelui ofițerului sanitar din Yonville. Există multe altele și e amuzant să trecem în revistă numeroasele teorii ale exegeților, referitoare la proveniența reală a acestui nume de familie. Există teoria lingvistică, în conformitate cu care Bovary este un nume inventat, pornind de la cuvintele latine *bovarium*, *boarium*, referitoare la bou: Flaubert ar fi vrut să insinueze astfel în acest patronimic trăsăturile bovine, lipsite de eleganță ale firii lui Charles. Există teoria familială: specialiștii în genealogii au descoperit, printre îndepărtații strămoși materni ai lui Flaubert, pe un gentilom numit Anne de Boveri, de la care Gustave ar fi putut prelua numele de familie. Există teoria regionalistă: s-a dovedit că în 1843 dirijorul orchestrei teatrului din Rouen – unde Flaubert situează un important episod al romanului – se numea Boveri. Mai există teoria sofisticată a hibridului: Flaubert a cunoscut în copilărie o oarecare doamnă Bouvard, care avea un chioșc cu țigări, în apropierea catedralei din Rouen, și ar fi combinat numele acesteia cu satul Delphinei Delamare (Bouvard + Ry = Bovary) spre a-și boteza eroii. Flaubert însuși a propus o teorie. În 20 martie 1870 i-a scris doamnei Hortense Cornu că numele de Bovary îl inventase, „transformându-l din Bouvaret”, patronul unui hotel în care a stat la Cairo, un fost actor care, conform *Notelor de călătorie*, își decorase localul cu gravuri de Gavarni,

²⁷ Jean Pommier a studiat cu atenție această posibilă sursă de inspirație: „L’Affaire Loursel”, în *Les Lettres Françaises*, Paris, 11 aprilie 1947.

pe care le publica revista *Charivari*. (Acest lucru l-a făcut pe René Dumesnil să ne asigure că într-una dintre aceste gravuri din 1833, un școlar poartă o șapcă ce i-a servit drept model pentru faimoasa descriere a „ceea ce purta Charles Bovary pe cap, de o înfățișare foarte ciudată”, stranie ipoteză, dar nu imposibilă.) Teoria lui Flaubert nu-i mai plauzibilă decât celelalte. În privința surselor de inspirație, un autor, în general, știe mai puțin decât exegeții săi și n-ar fi greu să-i complicăm teoria cu oricare dintre celelalte, explicând că Flaubert a crezut că deformează numele de Bouvaret când în realitate nu făcea altceva decât să se folosească de un stimulent conștient – Bouvaret – spre a extrage din subconștient numele unui strămoș, al unei vânzătoare de tutun, al unui dirijor sau al unei ore de latină din copilărie... Cert este că Flaubert acorda o importanță deosebită numelor: dura mult până le alegea, făcea cercetări pentru a nu crea susceptibilități, dar o dată luată hotărârea, nu mai dădea înapoi. În anii când scria *Educația sentimentală*, prietenul lui, Louis Bonenfant, a descoperit la Nogent o familie Moreau și i-a sugerat lui Gustave să schimbe numele de familie al lui Frédéric. Flaubert a refuzat: „Un nume propriu e ceva *fundamental*. Nu mai poți schimba numele unui personaj, așa cum nu-i mai poți schimba pielea. E ca și cum ai vrea să albești un negru”²⁸. Iar în *Carnete*, unde regăsim proiectele literare ale autorului din perioada 1862-1874 (publicate într-o carte excelentă de Marie-Jeanne Durry, în care erudiția se îmbină minunat cu inteligența)²⁹ se vede cum adesea, lângă personajul inventat, Flaubert scrie numele mic și numele de familie al modelului viu.

19. *În ce fel s-a reflectat viața personală și familială a lui Flaubert în Doamna Bovary?*

Flaubert nu s-a mulțumit să scotocească în viețile altora pentru ficțiunea lui; propria-i experiență se regăsește în realitatea fictivă, făcându-se simțită în situații și personaje

²⁸ Scrisoare nedată de la sfârșitul anului 1868, *Corespondență*, vol. V, p. 427. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

²⁹ Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Librairie Nizet, 1950.

diferite, uneori într-un mod cu totul neașteptat. Cel puțin două dintre femeile pe care le-a iubit au contribuit la crearea Emmei. Doamna Bovary are ceva din senzualitatea Eulaliei Foucaud, misterioasa amantă din hotelul de la Marsilia care i-a arătat lui Flaubert, când avea 18 ani, ce înseamnă beția plăcerii și cât de excitantă poate fi iubirea interzisă. Lipsa de inhibiții și voluptuoasa atitudine a Eulaliei (ei îi atribuia Flaubert aceste trăsături în *Noiembrie*) fac parte din personalitatea doamnei Bovary. Totodată este recunoscută influența Louisei Colet în alcătuirea personajului Emma: Louise a fost amanta autorului în anii în care acesta a redactat cartea, iar firea ei oarecum bărbătoasă și intempestivă, precum și înclinația ei spre truculență și infatuare au devenit trăsături evidente la eroina din Yonville. Autorul a mai profitat pesemne și de alte relații trecătoare. Pentru adulterele Emmei și pentru imaginea lui Charles s-a folosit de aventurile doamnei Roger des Genettes, care mai târziu îi devine prietenă. Dar în perioada în care scrie *Doamna Bovary*, i-o vorbește de rău Louisei și îi e milă de soțul înșelat al acesteia: „L-am văzut pe moș Roger trecând pe stradă cu redingota și câinele lui. Bietul om!... Habar n-are ce se întâmplă! Te-ai gândit vreodată la mulțimea de femei care au amanți, la mulțimea de bărbați care au amante, la toate aceste căsnicii de dincolo de adevăratele căsnicii? Câte minciuni se presupun aici! Câte manevre și câte trădări, câte lacrimi și câte angoase!” (Scrisoare din 23 decembrie 1853). Figura lui moș Roger ne duce cu gândul la Charles. Thibaudet credea că teribila plictiseală a Emmei în Tostes și în Yonville reflectă ceea ce a simțit Gustave în timpul călătoriei lui în Orient, plictiseala pe care i-o reproșa atât de mult Du Camp³⁰. Când Flaubert lucra deja de cincisprezece luni la *Doamna Bovary*, Louise l-a anunțat că era probabil însărcinată, după ultima întâlnire din Mantes. A fost o alarmă falsă, dar Flaubert a avut parte de trei săptămâni de disperare, timp în care a scris lucruri cumplite împotriva paternității („Ideea de a da naștere unui copil îmi provoacă oroare. Mi-aș blestema zilele dacă aș deveni tată. Eu, să am un copil?

³⁰ Albert Thibaudet, *op. cit.*, pp. 63-65.

O, nu, nu, nu!”³¹). Ca și autorul, Emma simte ceva între indifeerență și sincer dezgust față de maternitate.

Doctorul Achille-Cléopas Flaubert, tatăl lui Gustave, i-a fost și el de folos pentru *Doamna Bovary*. Dar această influență nu ne ajută prea mult în înțelegerea cărții, ci mai degrabă invers: romanul ne arată care erau relațiile lui Gustave cu chirurgul-șef de la Hôtel-Dieu. Biografia, considerând că e normal ca fiii să-și adore tații, au crezut că Gustave – folosindu-l pe doctorul Achille-Cléophas drept model pentru doctorul Lariviere – i-a adus un nostalgic omagiu părintelui său. Oare nu se spune în carte că apariția ilustrului medic în Yonville provoacă în localitate o emoție mai puternică decât apariția unui zeu? Biografia au receptat cu prea multă bună credință portretul doctorului Lariviere, care este de o ambivalență machiavelică (iar un roman, când e comparat cu realitatea din care se inspiră, nu poate fi citit cu bună credință fără să ne înșelăm) și de aici se pot trage diferite concluzii. Ca și doctorul Achille-Cléophas, Lariviere este un om de știință eminent, liberal și filosof, iubit de discipolii săi – care-l imită chiar și în felul de a se îmbrăca – îndrăgostit de profesia lui, manifestând un vădit dispreț pentru onoruri și care arborează un aer de generoasă măreție, fiind conștient de talentul, de averea lui și de cei patruzeci de ani de existență ireproșabilă. Aceasta este latura pozitivă a portretului. Cealaltă latură urmează acum. Chirurgul simte pentru profesia lui o dragoste *fanatică* și mâinile acelea cămoase și frumoase, întotdeauna fără mănuși „pentru a fi mai iute gata să vină în ajutor tuturor suferințelor” au și ele ceva sadic. Acest liberal este un tip nervos care-i îngrozește pe oameni, iar indicația naratorului că ar fi putut fi luat drept un sfânt „dacă ascuțimea minții nu l-ar fi făcut temut ca un demon”, nu-i de fapt un mod de a-l face crud? Sartre are perfectă dreptate când spune că această frază, ce-l caracterizează pe doctorul Lariviere, arată limpede care sunt adevăratele sentimente ale lui Gustave față de tatăl lui: „Privirea lui, mai tăioasă decât bisturiile, îți pătrundea direct în suflet și dezarticula orice minciună, dincolo

³¹ Scrisoare către Louise Colet, 11 decembrie 1852. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

de scuze și pudori”. Așa îl vedea de fapt Gustave pe Achille-Cléophas: era un zeu autoritar care-i citea gândurile, având o voință de fier în fața căreia nu putea decât să cedeze. De altfel, ce rol joacă în povestea Emmei doctorul Lariviere, acest model al științei medicale? E drept că e chemat târziu și că atunci când vine, cunoștințele lui i-ar fi putut permite să-și dea seama, dintr-o privire, că soarta bieteii femeii e pecetluită. Dar chiar și așa, e ciudat că medicul nici măcar nu examinează victima, că nu face nici o încercare să lupte împotriva otrăvii iar după ce aruncă o privire rapidă pacientei, se duce să mănânce cu atâta poftă și apoi pleacă din sat atât de mulțumit. Deși personajele și naratorul ne asigură că medicul e un mare talent, felul cum acționează nu ne dovedește cătuși de puțin acest lucru și cititorul rămâne mai degrabă cu senzația unui fals prestigiu: e un om rece și cu o slabă conștiință profesională. Folosindu-și tatăl ca model al doctorului Lariviere, Gustave îi aducea oare un omagiu sau se răzbuna pe el? Îl atinge acolo unde îl durea cel mai tare: în „știința” lui. Fiindcă mai există un episod ce vine în sprijinul ipotezei acestei revanșe (poate inconștiente) pe care Flaubert și-o ia față de tatăl lui. Doctorul Achille-Cléophas a încercat o dată să vindece piciorul sucit al unei copile numite Marlin, ținând-o în pat mai multe luni, cu piciorul vârât într-o carapace de fier. Experimentul a eșuat. De aici s-a inspirat, fără îndoială, pentru grotesca operație pe care Charles Bovary o face pe piciorul lui Hippolyte: după ce-l operează, ofițerul sanitar îi impune nefericitului un regim identic (ce se sfârșește cu cangrenarea și amputarea piciorului). Deci calitățile și defectele lui Achille-Cléophas stau la baza creării a cel puțin doi medici din realitatea fictivă: Lariviere și Charles. Tatăl lui Flaubert, chemat adeseori de foștii lui discipoli stabiliți în sate normande să consulte bolnavii, obișnuia să-l ia și pe Gustave – copil pe atunci – în aceste voiaje profesionale. Aceste amintiri, pe care Gustave le păstrează foarte vii în memorie, le regăsim în drumurile prin sate pe care le făcea Charles Bovary pentru a-și îngriji pacienții.

Nu numai amintirile bune – pe care nostalgia le transformă în răni – inspiră o ficțiune, ci mai cu seamă rănilor ce mai sângerează și demonii ce încolțesc în imaginația unui scriitor,

însuflețind-o. Să fie oare un complex oedipian, chinuitor prelungit în timp – după cum crede Sartre – explicația relației dificile dintre Gustave și tatăl său și cauza îndepărtată a bolii lui? Doctorul Achille-Cléophas constituie, până la criza din Pont l'Évêque, cel mai serios obstacol în calea împlinirii unicului său vis: literatura, căreia dorește să i se dedice trup și suflet. Nu încapă nici o îndoială că tatăl este cel care alege (ceea ce, pentru un fiu ascultător, echivalează cu un ordin) studiile de Drept. Cei doi ani petrecuți la Sorbona (1842 și 1843) au reprezentat pentru Gustave o experiență foarte dură, și scrisorile datând din acea perioadă susțin cel mai bine teza conform căreia, pentru a scăpa de acest destin impus (meseria de avocat) „și-a ales” boala. Coșmarurile provocate de Codurile penale și civile transpar în scrisorile trimise lui Ernest Chevalier: „Blestemată fie... la naiba cu jurisprudența și cu toți cei care au inventat-o!.. Axiomă despre studiul și meseria de avocat: studiul e plictisitor, iar meseria ingrată!” (21 mai 1842); „Dreptul mă ucide, mă abrutizează, mă înnebunește, mi-e imposibil să lucrez așa ceva. După ce am stat trei ore aplecat asupra Codului și n-am înțeles o iotă, mi-am dat seama că nu mai pot continua așa: o să mă sinucid...” (25 iunie 1842); „Dreptul mă aduce într-o stare de castrare morală greu de imaginat” (1 august 1842). Și am putea continua cu zeci de citate asemănătoare. Opera lui Gustave va fi plină de personaje ce practică această „meserie ingrată”, aceasta fiind revanșa pe care și-o ia pentru cei doi ani de calvar: avocați, notari și judecători vor reprezenta întotdeauna în realitatea fictivă sordidul, rutina, josnicia. În *Doamna Bovary* regăsim numeroase personaje care au de-a face cu Dreptul și cu siguranță că, pentru a-i crea pe maestrul Guillaumin și pe Léon Dupuis, autorul și-a folosit din plin amintirile de la Sorbona. Pentru Léon, student timid și sentimental, devenit apoi notar prosper în Yvetot, de o moralitate îndoielnică, Flaubert s-a inspirat din experiența proprie și din cea a unui prieten din copilărie, care la un moment dat îi împărtășise aversiunea față de avocatură: Ernest Chevalier. Acesta din urmă fusese un împătimit al literaturii, un școlar ce purta un pumnal ascuns printre haine, asemenea eroilor romantici, dar care ulterior a devenit prototipul burghezului de succes: a ajuns procuror și

chiar deputat. Léon Dupuis are ceva din Flaubert, nu numai prin anii de studenție petrecuți la Paris, ca student la Drept, ci și prin relația lui cu Emma (în care se intuiește o situație oedipiană). În această legătură regăsim o constantă sentimentală la Flaubert: iubește femeii mai în vârstă (a avut trei amante cu câțiva ani mai mari ca el: Eulalie Foucaud, Elisa Schlésinger și Louise Colet).

Cu câțva timp înainte de a împlini doi ani de când lucra la roman, Flaubert și-a petrecut vacanța la Trouville, locuind în casa unui farmacist. Din descrierea atmosferei și a localnicilor, pe care i-a făcut-o lui Bouilhet, deducem că mare parte din cele văzute și auzite acolo au creat personajul Homais și mediul în care trăiește acesta:

„Încă admir una din politețurile Providenței și cine ar fi crezut una ca asta? Unde crezi că sunt găzduit? La un farmacist! Și al cui elev este el? Al lui Dupré! Ca și acesta, el face multă apă de Seltz. «Sunt singurul din Trouville care face apă de Seltz!» Într-adevăr, de la opt dimineața sunt adesea trezit din somn de zgomotul doapelor ce sar pe neașteptate. Pif! Paf! Bucătăria e și laborator. Un alambic monstruos își face loc printre oale.

Înspăimântătoare lungime a alămurilor ce fumegă

și de cele mai multe ori nu poți pune nimic pe foc din cauza preparatelor farmaceutice. Ca să ajungi în curte, trebuie să sari peste niște coșuri pline cu sticle. O pompă se scurge și-ți udă picioarele. Cei doi băieți clătesc borcane. Un papagal repetă cât e ziua de lungă: «Ai mâncat bine, Jacko?» Iar un țângău de aproape zece ani, băiatul de prăvălie, speranța farmaciei, își încearcă puterile, ridicând greutatea cu dinții” (Scrisoare din 23 august 1853).

Cititorul cărții *Doamna Bovary* recunoaște în această descriere farmacia (care este și casa) lui Homais: ritmul amestecat pe care-l întreține întreaga familie și, mai ales, confuzia dintre casă și profesie. Când citești că în acea bucătărie din Trouville leacurile iau locul oalelor, imediat îți vine în minte imaginea familiei Homais, care pregătea dulceturi în farmacie, scenă pe

care o surprinde Emma în ziua când este anunțată de moartea socrului ei. Dezordinea, inevitabila veselie, copiii (care ar fi putut fi Athalie și Napoléon) clătind borcane și vanitatea burgheză a adevăratului farmacist („Sunt singurul din Trouville care face apă de Seltz!”, ceva ce Homais ar spune cu aceleași cuvinte) precum și acea „speranță a farmaciei”, anticipându-l excelent pe Justin, ne dovedesc că această vacanță a fost foarte benefică. Într-un alt sezon, petrecut tot la Trouville, Flaubert stătuse la un banchet lângă un preot care începuse pe neașteptate să vorbească foarte agitat despre viața pe care o duc studenții la Paris, cu șampanie și actrițe. Flaubert recunoaște că de aici i-a venit ideea să descrie viața pariziană a studenților, viață despre care vorbește Homais când pleacă Léon din Yonville, Gustave surprinzând, după cum îi mărturisește Louisei, „toate prostiile care se spun în provincie despre Paris” (Scrisoare din 14-15 iunie 1853).

Dar când Flaubert a stat în farmacia din Trouville, Homais exista deja în mintea lui, fiind bine conturat (scrisoarea adresată lui Bouilhet face aluzii la o coincidență). Personajul venea de undeva de departe. Poate din copilărie, când Gustave și prietenii lui din liceul din Rouen întruchipau pe rând, în joacă, acea fantoșă pe care o botezaseră Garçon. Frații Goncourt credeau că Garçon era prototipul lui Homais și, deși mulți neagă acest lucru (nici un personaj nu i-a incitat atât pe exegeți ca farmacistul din Yonville, făcându-i să-i caute modelul în toată Franța), eu înclin totuși să le dau dreptate³². Garçon era o paiață articulată, ale cărei hohote de râs, stridente și demente, depășeau orice măsură, rațiune și bune maniere, instaurând farsa sângeroasă, prostia, haosul și anarhia. Evident că această față a lui Garçon n-o regăsim la farmacistul cu tichie grecească, ce respectă întru totul lumea serioasă, cu convențiile ei intelectuale, morale și sociale. Dar Garçon mai era și un ventriloc

³² S-a observat, poate, că în privința modelelor, concepția mea e maximalistă și liberală: totul mă convinge, mai puțin exclusivismul. Părerea mea e că niciodată nu există un model real, ci întotdeauna sunt mai multe și că hibridizarea e un procedeu complex ce nu poate fi reconstituit în totalitate.

ambulant. De pildă, când trecea prin fața catedralei din Rouen, se mira de frumusețile *de care trebuia să se mire* și spunea despre gotic *ceea ce se cuvenea să spună*. Întruchipând deopotrivă un Mefisto feroce, spre a demonstra că viața e grotescă și mincinoasă și fiind portavocea *nivelului retoric* al epocii lui, Garçon reunea dictonurile, expresiile și formulele reflectând gândirea instituționalizată și inertă a unei societăți. Fără îndoială că aici regăsim importanța formidabilei personalități a lui Homais: el adoptă și conferă forță locului comun. Pe de altă parte, în anii lui de școală – care sunt și ai lui Garçon – Flaubert a scris o „fiziologie” în stilul lui Balzac, despre un tip social, acel *Commis* (funcționarul). Satira redactată la cincisprezece ani este, în cazul lui Homais, ceea ce este Mazza din *Pasiune și virtute* în cazul Emmei: un rudiment³³.

Sunt multe presupusele modele ale lui Homais. Într-o vreme, s-a afirmat că un individ numit Jouanne, a cărei farmacie, după Raoul Brunon, semăna cu cea descrisă de Flaubert, era o versiune caricaturală a farmacistului din Ry pe timpul Delphinei Delamare. Această ipoteză a fost respinsă, argumentându-se că Jouanne, spre deosebire de Homais, fusese un adept înversunat al Bisericii (ca și cum Flaubert nu i-ar fi putut fura farmacia, lăsându-i intacte ideile). Urmând această pistă, René Dumesnil a descoperit la Forges-les-Eaux (unde Flaubert își petrecuse câteva luni în 1848) un farmacist cu totul anticlerical care, în timpul revoluției din 1848, „și-a sacrificat argintăria pe altarul Patriei” și pe urmele căruia s-a dus Flaubert, atras de pitorescul personajului. La rândul lui, Gérard Gailly a găsit un alt model, exploatând mai degrabă prostia lui afectată. El a demonstrat că, în cătunul Veules, Flaubert cunoscuse un farmacist cu un nume foarte potrivit: Esprit Bellemère, care, fiind primarul localității, îl întâmpinase odată pe Victor Hugo cu cuvintele (care ar

³³ *Une leçon d'histoire naturelle. Genre Commis* a apărut într-o revistă școlară din Rouen, *Le Colibri* în 30 martie 1837. În paranteză fie spus, anii de școală i-au servit lui Flaubert pentru începutul romanului: Charles ajunge la liceu mai târziu decât colegii lui și este ironizat de aceștia. La rândul lui, Gustave a început mai târziu liceul și s-a izbit de ostilitatea colegilor lui.

fi putut fi rostiți de Homais): „Dumneavoastră, domnule Victor Hugo, atât de demn de acest nume!” S-a mai spus și că modelul a fost literar. Enid Starkie crede că Joseph Prudhomme, celebrul personaj al lui Henri Monnier, care timp de o jumătate de secol a simbolizat pedanteria comică și banalul, era precursorul lui Homais³⁴. Flaubert vorbește adesea despre Joseph Prudhomme, mai ales când tună și fulgeră împotriva burgheziilor și fără îndoială că există similitudini între flecarul din Yonville și pretențiosul parizian. Dar, deși piesa lui Monnier *Mărirea și decăderea lui Joseph Prudhomme* a avut premiera în 1853 (Flaubert n-o menționează în perioada respectivă), *Memoriile lui Joseph Prudhomme* au apărut abia după *Doamna Bovary* (1857). Homais, ca și alte personaje, a rezultat din mai multe altoiri; Flaubert a preluat individul din sate sau l-a întâlnit poate pe străzile din Rouen, străzi ce i-au furnizat excelente materiale pentru carte. Într-o scrisoare adresată lui Bouilhet, Flaubert, care tocmai revenise dintr-o călătorie de studiu la Rouen, îi spune că, romanul descriind acest oraș, e absolut necesar ca faimoasele *cheminots* – pâinișoarele în formă de turban, specifice localității – să intre în realitatea fictivă prin intermediul lui Homais: ele vor fi „unica” lui slăbiciune omenească (24 mai 1855). Până la urmă, ele vor deveni slăbiciunea doamnei Homais, căreia bărbatul îi cumpără din când în când *pâinișoare*.

În schimb, sunt puține modele pentru abatele Bournisien, cel care-l completa și i se opunea lui Homais. S-a afirmat că l-ar fi copiat pe abatele Lafortune din Ry, dar ipoteza aceasta s-a dovedit falsă, demonstrându-se că nu existase nici un abate cu acest nume în toată dioceza. Cert e că numele de Bournisien, ca și cele ale altor personaje – perceptorul Binet și groparul Lestiboudois – au fost alese pentru veridicitatea lor: sunt tipic normande și sunt populare. Ca și Homais și Emma, Bournisien exista în mintea lui Flaubert cu mult înainte de a scrie romanul. Influențat pesemne de anticlericalismul lui precoce – care nu

³⁴ Raoul Brunon, „A propos de Madame Bovary”, în *La Normandie Médicale*, 1 decembrie 1907; René Dumesnil, *op. cit.*, p. 68; Gérard Gailly, *A la recherche du pharmacien Homais*, 1939; Enid Starkie, *op. cit.*, p. 330.

scade niciodată, explicând astfel permanenta lui admirație față de Voltaire – tipul preotului ignorant și pragmatic, refuzând orice formă de spiritualitate, apare în scrierile lui din adolescență. Într-o povestire scrisă la 16 ani: *Agonii, gânduri sceptice*, naratorul, un nihilist, apelează într-un moment de disperare la un preot, cerând un sfat, dar omul Bisericii e mai interesat de cartofii care se prăjesc în bucătăria de alături decât de suferința lui. Acest preot pragmatic și scena menționată prefigurează episodul în care Emma apelează la abatele Bournisien, în urma unei crize mistice, iar acesta e incapabil s-o înțeleagă fiindcă e mai atent la copiii de la catehism decât la vizitatoarea lui.

La cincisprezece ani, Gustave a asistat la un bal dat de un mare moșier, marchizul Pomereu, la castelul lui din Héron și a folosit această experiență într-o povestire din tinerețe: *Quidquid voleris*. A păstrat o amintire romantică acestui bal și și-a amintit de el în timpul călătoriei în Orient: „Nu m-am culcat, iar dimineața m-am dus cu barca pe lac, singur, îmbrăcat în haine de școală. Lebedele mă priveau și frunzele arborilor cădeau în apă” (Scrisoare adresată lui Louis Bouilhet, 13 martie 1850). Douăzeci și șase de luni mai târziu, este cufundat în *Doamna Bovary* și a ajuns la balul din La Vaubyessard: „Trebuie să-mi duc eroina la un bal. E atâta vreme de când n-am mai văzut nici unul încât îmi cere mari eforturi de imaginație. Și pe urmă e atât de comun... Ar fi o minune să evit vulgarul, și totuși vreau să-l evit!” (Scrisoare către Louise, 2 mai 1852). Fără îndoială că modelul principal al balului ce schimbă viața Emmei – intrând în contact cu opulența, protagonista rămâne *marcată* pentru totdeauna – a fost acea petrecere din adolescență din care Gustave își amintea de o melancolică plimbare cu barca, printre lebede și frunze ofilite. Și Emma, în dimineața de după bal, se plimbă de una singură prin grădinile din Vaubyessard și se gândește la toată viața ei.

La fel ca în acest caz, putem descoperi în viața lui Flaubert și sursa altor episoade din roman. Se pare că doamna Flaubert îl adormea pe Gustave în leagăn cu cântecul picaresc pe care-l fredonează Orbul când Emma e pe moarte și s-a dovedit totodată că Flaubert a citit versurile acestui cântec în Restif de la Bretonne. Un exeget a descoperit că Djali, cățelușa obișnuită

să stea în poala Emmei, are același nume ca și capra țigăncușei Esmeralda din *Notre-Dame de Paris*, un roman care-i încântase pe Flaubert și pe colegii lui de liceu³⁵. Episodul cu birja, când Emma i se dăruiește lui Léon, se inspiră probabil din povestea de dragoste dintre Flaubert și Louise Colet. Gustave le-a povestit fraților Goncourt, în 1862, că Muza i se dăruise lui *pentru prima oară* într-o seară când o conducea acasă într-o birjă, iar biografiile au reținut mărturia, cu cuvintele crude ale lui Flaubert: „Cucerirea s-a produs când am condus-o acasă cu birja” (Scrisoare din 6 decembrie 1862). Dar se mai știe un lucru: în timp ce Flaubert scria *Doamna Bovary*, Louise a fost pe punctul de a fi violată într-o trăsură de desfrânatul Alfred de Musset; episodul a fost comentat de cei doi amanți și probabil că Gustave s-a folosit de el în carte. În același scop i-a mai servit probabil și un roman mediocru, semi-erotic, al cavalerului Andrea de Nerciat, militar și pornograf din secolul XVIII, care în *Felicia sau strengăriile mele* (1775) descrie într-un capitol întreg cum face amor o pereche care străbate Parisul cu trăsura.

Flaubert s-a născut și și-a trăit copilăria și adolescența într-un spital; tatăl și fratele lui au fost medici. În memoria lui abundau imaginile cu bolnavi, suferințe fizice, sânge și moarte. Într-o scrisoare, Gustave îi povestește Louisei Colet că el și sora lui obișnuiau să spioneze din grădina spitalului Hôtel-Dieu cadavrele de la morgă, pe deasupra cărora bâzâiau muștele, iar doctorul Flaubert îi surprindea uneori privind o disecție și îi gonea de acolo. Când a apărut *Doamna Bovary*, Sainte-Beuve a fost primul care a asociat mediul familial al lui Flaubert cu stilul „științific” al cărții și cu descrierile ei minuțioase – autopsiile: „Fiu și frate de medici distinși, domnul Gustave Flaubert mânuiește condeiul precum alții scalpелul. Anatomisti și fiziologi, vă regăsim pretutindeni!”³⁶ Este o observație inteligentă – într-o cronică mediocră – și toți criticii au adoptat-o. Fără îndoială că atmosfera din Hôtel-Dieu și familiarizarea timpurie cu distrugere-

³⁵ A se vedea René Descharmes și René Dumesnil, *Autour de Flaubert*, 1912, vol. I, p. 306 și René Dumesnil, *op. cit.*, pp. 63-80.

³⁶ Articol publicat în *Le Moniteur*, Paris, 4 mai 1857, și reprodus în *Lundis*, t. XIII, pp. 346-363.

rea trupului s-au regăsit în realitatea fictivă. În această realitate, boala și medicina ocupă un loc important: e piciorul sucit al lui Hipolyte, operația, tratamentul corectiv, cangrena, amputarea; sunt intervențiile mai mult sau mai puțin reușite ale lui Charles: vindecarea lui moș Rouault, viitorul lui socru, ori salvarea lucrătorului lui Rodolphe; e Orbul purulent și sunt leacurile pe care i le sugerează Homais, care e farmacist dar face și pe medicul, ducându-și viața printre rețete și maladii. Otrăvirea Emmei pricinuieste agitație științifică – sosirea doctorilor Canivet și Lariviere – și devine obiectul unei lungi descrieri a agoniei și a morții. Boala, vindecările, operațiile sunt întotdeauna relate exact: am văzut deja cum în cel puțin douăzeci de cazuri Flaubert s-a sfătuit cu medicii, pentru a nu da greș. Dar mediul familial influențează nu numai la nivelul întâmplărilor romanul *Doamna Bovary* ci și viziunea cosmică și stilul autorului, după cum remarcă Sainte-Beuve. Flaubert avea ambiția de a fi obiectiv și impersonal, aplicând o anumită tehnică. Acest lucru echivalează cu considerarea romanului ca un produs științific – rezultând din combinarea unor elemente alese și dozate după niște legi precise – ce reflectă un adevăr pozitiv. Presupusa răceală flaubertiană cu care autorul relatea întâmplările și necazurile personajelor este aidoma atitudinii cu care care Achille-Cléopas examina, prescria rețete, amputa, vindeca sau își declara fără speranță pacienții. Dar, pe lângă ideile și sugestiile preluate din mediul familial, în carte le regăsim și pe cele ce se dezvoltă într-un cadru mai vast, revoluția în știință și filosofie care avea loc în acei ani în Franța. Flaubert scrie *Doamna Bovary* în aceeași perioadă în care Auguste Comte proclamă atitudinea „științifică” drept unica valabilă în înțelegerea omului și a modului lui de gândire, în cărți ce afirmă că societatea explică individul și nu invers, așa cum credeau „metafizicienii”, iar Claude Bernard inițiază conferințe și investigații ce culmină cu dogma experimentării ca unică modalitate de a descoperi adevărul. Obiectivitatea, determinismul social, respingerea metafizicii și a intuiției, încrederea în inteligență și raționament – elemente ce concură, toate, la elaborarea cărții *Doamna Bovary* – sunt noțiuni din care se hrănește toată generația lui Flaubert, căci în vremea tinereții și a primei sale maturități, acestea încep să se impună în Franța.

Dacă medicii și bolnavii din copilăria lui i-au servit drept model pentru roman, nu-i oare logic să presupunem că și propria lui boală s-a resimțit în *Doamna Bovary*? Sartre consideră că tulburările fizice ale Emmei, pricinuite de decepția ei după relația cu Rodolphe, reproduc întru totul boala lui Flaubert. Tot Sartre susține că „boala de nervi” a fost un răspuns sau o soluție psihosomatică la teribilele crize care au întunecat copilăria și tinerețea lui Gustave. Iar după ce a citat această frază autobiografică despre crizele de nervi: „Suferința nu rămâne în cutia craniană: ea alunecă în membre și, preluată de trup, devine „convulsivă”, face această comparație sugestivă: „Flaubert și-a considerat tot timpul nevroza ca fiind evenimentul cel mai important din viața lui: această „moarte și transfigurare”, de parte de a fi pentru el un accident, n-o deosebește de propria-i persoană: este *el*, cel de acum și cel de dinainte. El nu s-a gândit niciodată, așa cum crede Dumesnil, că se adapta sau că urma să se adapteze la boala lui ci, dimpotrivă, a considerat că boala în sine era adaptare: cu alte cuvinte boala devenea *un răspuns, o soluție*. Că așa stau lucrurile ne-o dovedește Emma Bovary care, mai târziu, va oferi în mod explicit un răspuns somatic: abandonată de Rodolphe, ea se îmbolnăvește, o febră puternică pare să-i pună viața în primejdie dar, după câteva săptămâni, îi trec și febra și dragostea. Sau, cu alte cuvinte, dragostea *s-a făcut* febră pentru a dispărea prin suferințe fizice”³⁷. Astfel, Sartre descoperă în *Doamna Bovary* argumente care îi susțin ipoteza: Flaubert și-a ales nevroza ca soluție pentru problemele lui. Și nu e singurul care gândește așa. Doi medici, care susțin teoria epilepsiei, ne asigură că halucinațiile pe care le produce această boală au marcat evident stilul cărții *Doamna Bovary*. După doctorii Galeran și Alen, un simptom al epilepsiei, care își are focarul în lobul temporal occipital, îl reprezintă viziunile multicolore ce explică, în opinia lor, obsesia lui Flaubert în roman pentru adjectivele care descriu culoarea, pentru imaginile vizuale³⁸. E adevărat că în *Doamna Bovary*

³⁷ Sartre, *op.cit.*, vol. II, pp. 1809-1810.

³⁸ Dr. Galeran, „Flaubert vu par les médecins d'aujourd'hui”, în numărul din *Europe* dedicat lui Flaubert, Paris, septembrie-octombrie-noiembrie 1969, pp. 108-109.

elementul pictural e la fel de important ca și cel muzical, dar afirmația e infirmată de faptul că mulți alți autori din epoca romantică și postromantică au avut aceeași înclinație spre plastic – Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire – fără ca epilepsia să fie invocată drept pretext în cazul lor. Cert este însă că crizele de nervi s-au resimțit în realitatea fictivă. De pildă, există o asemănare izbitoare între anumite halucinații ale autorului din timpul unei crize și o criză suferită de Emma. În 7 iunie 1844, Gustave îi povestește lui Ernest Chevalier despre suferințele lui: „Nu trece zi fără să-mi apară în fața ochilor, din când în când, șuvițe de păr ori focuri bengaleze”. Când părăsește castelul Huchette, după ce e umilită, Emma, singură în noapte, are o halucinație și vede aceiași bulgări de foc: „I se păru deodată că în aer pocnesc niște balonașe de foc, ca niște gloanțe explozive când se zdrobesc de țintă, și se învârtteau, se învârtteau, topindu-se apoi pe zăpadă, printre crengile copacilor”.

20. Care sunt principalele surse literare ale cărții *Doamna Bovary*?

Dacă modelele vii (adevărate sau false) sunt nenumărate, aproape la fel stau lucrurile și cu cele literare. Și în acest sens, ar fi iluzoriu să pretindem că am epuizat filiațiile dovedite sau probabile. Mă voi limita doar la câteva exemple. O paralelă asupra căreia au insistat toți comentatorii, de la Thibaudet la Lukacs, este aceea dintre Emma Bovary și Don Quijote. Omul nostru din *La Mancha* a fost un neadaptat din pricina imaginației și a anumitor lecturi și, asemenea tinerei normande, drama lui a început când a vrut să-și aducă visele în realitate. Numeroasele referiri la Cervantes în *Correspondență* ne demonstrează că istoria lui *Don Quijote* l-a entuziasmat pe Gustave din copilărie, când i-a povestit-o unchiul Mignon și că de câte ori a recitit-o ulterior, cartea i-a provocat aceeași impresie. Afinitățile dintre cele două cărți nu se rezumă doar la condiția protagoniștilor (a căror dramă nu constă, așa cum s-a afirmat, în incapacitatea lor de a percepe cu exactitate realitatea, confundând propriile dorințe cu viața obiectivă, ci în încercarea lor de a-și realiza aceste dorințe: în asta constă nebunia și măreția lor). În

ambele opere regăsim admirabila simbioză descoperită de Flaubert în *Don Quijote*: „Ce e uluitor în *Don Quijote* este absența artei și perpetua fuziune dintre iluzie și realitate, care face cartea atât de comică și de poetică”³⁹. În *Doamna Bovary* avem de-a face cu același amestec de iluzie și realitate: e la fel de important și ce se petrece în mod obiectiv, și ce se petrece în imaginația Emmei, ca și în cazul lui Alonso Quijano.

O altă apropiere pe care o semnalează criticii atunci când vorbesc de *Doamna Bovary* îl vizează pe Balzac. Gustave a avut sentimente contradictorii față de creatorul *Comediei Umane*. A aflat de moartea acestuia când călătorea în Orient și în 14 noiembrie 1850 îi scria, vizibil afectat, lui Louis Bouilhet: „De ce moartea lui Balzac m-a tulburat atât de mult? Atunci când moare un om pe care-l admiri ești întotdeauna trist. Sperai să-l cunoști odată și odată și să-l faci să te iubească. Da, era un om mare și care își înțelesese foarte bine vremea”. Altădată era mai puțin înțelegător și-l numea geniu de mâna a doua. Cert este că pe de o parte admira amplitudinea extraordinară a lumii balzacienne, cea imaginație înfierbântată capabilă să creeze mulțimi și să facă să evolueze cu dezinvoltură personajele de la o ficțiune la alta; iar pe de altă parte, datorită perfecționismului său, a maniei pentru detaliu, a concepției „de artist” al cuvântului, nu-i putea ierta lui Balzac ușurința cu care scria, iar repetițiile, greșelile gramaticale, cacofoniile acestuia îl făceau să-l considere lipsit de stil (adevărul e că avea un stil cu totul diferit de al lui Gustave). Balzac este unul dintre autorii pe care-i citește în acești cinci ani, referindu-se adesea la el. Una dintre aceste aluzii rezumă atitudinea lui ambivalentă: „Ce om ar fi fost Balzac dacă ar fi știut să scrie! E singurul lui defect. Căci un artist n-ar fi făcut atâtea, n-ar fi avut o asemenea amploare!” (Scrisoare către Louise, 17 decembrie 1852). Există un sâmbure de adevăr aici. Dacă Balzac ar fi avut concepția flaubertiană asupra stilului, n-ar fi scris niciodată tot ce a scris. Dar și reversul e valabil: *Doamna Bovary* n-ar fi putut apărea cu concepțiile stilistice și structurale ale romanului balzacian. De aceea, se pot face îndeosebi paralelisme tematice. De exem-

³⁹ Scrisoare către Louise Colet, 22 noiembrie 1852.

plu, Jean Pommier a demonstrat că unul dintre „romanele de provincie” ale lui Balzac, *Muza departamentului*, dezvoltă ideea femeii adultere ca și *Doamna Bovary*: aidoma Emmei, eroina lui Balzac se plictisește de moarte într-un sat pierdut și visează la o altă viață, dar, spre deosebire de doamna Bovary, ea reușește să părăsească provincia și să se instaleze la Paris cu amantul ei⁴⁰. Și mai interesantă este o legătură pe care a descoperit-o Claudine Gothot-Mersch, pentru care diferitele faze ale vieții matrimoniale dintre Emma și Charles urmează în chip fidel descrierea – pe care o face Balzac în *Fiziologia căsătoriei* (carte pe care Flaubert a elogiat-o în 1839) – etapelor succesive ale eșecului matrimonial⁴¹. Și totuși, sunt mai multe deosebiri decât asemănări. Ernst Robert Curtius a remarcat foarte bine ce îi desparte pe cei doi romancieri⁴²: optimismul lui Balzac și pesimismul lui Flaubert, ce impregnează universul romanesc al fiecăruia. La primul, omul încă mai reușește să-și transforme visul în realitate și să înceapă o viață nouă. La cel de-al doilea, imaginația este o crimă pe care realitatea o pedepsește, distrugându-i pe cei ce încearcă să-și trăiască visul. Curtius zice: „La Flaubert, dorința de a trăi intră în conflict cu actualizarea trăirii”, iar conflictul se sfârșește cu o ruptură definitivă. La Balzac, lucrurile stau exact invers: imaginația nelimitată pătrunde în realitate și o asimilează”. E foarte adevărat că Balzac consideră viața logică iar Flaubert absurdă, dar, spre deosebire de Curtius – liberal optimist, care nu-și poate reprima antipatia pe care i-o trezește posomorâtul Flaubert – eu nu cred că asta îi conferă celui dintâi o mai mare valoare în zilele noastre. Curtius își încheie comparația cu aceste cuvinte: „Balzac simte un interes continuu pentru viață și ne molipsește cu focul lui; Flaubert ne molipsește cu greața lui”. Chiar așa stau lucrurile și tocmai de aceea Flaubert este primul romancier modern.

⁴⁰ Jean Pommier, „*La Muse du département et le thème de la femme mal mariée chez Balzac, Mérimée et Flaubert*” în *L'Année Balzacienne*, 1961, Paris, Garnier, pp. 191-221.

⁴¹ Claudine Gothot-Mersch, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

⁴² Într-un eseu din 1950, „Reîntâlnire cu Balzac”, inclus în *Eseuri critice despre literatura europeană*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 209-232.

Cum criticii au înțeles foarte repede că *Doamna Bovary* era romanul „romatismului dezamăgit”, ei s-au și grăbit să-i caute sursele romantice. Aproape toți l-au evidențiat pe Chateaubriand. Dumesnil vede un ecou clar din *Atala* în descrierile peisajelor din *Doamna Bovary*, dar această analogie mi se pare mai degrabă un antagonism⁴³. Peisajul romantic este o proiecție a sentimentului și a emoției personajului, o realitate total subiectivizată, iar la Chateaubriand acest lucru se întâmplă mai mult ca la oricine. La Flaubert e invers și asta a fost una dintre marile noutăți la *Doamna Bovary*: aici ordinea naturală afectează omenescul; gândurile și pasiunea sunt descrise în mod obiectiv. La Chateaubriand, copacii și locurile se umanizează; la Flaubert, bucuria și nostalgia devin lucruri. Această inversare absolută în modul de a reprezenta peisajul și omul îi leagă pe cei doi scriitori: originalitatea lor constă în deosebirea dintre ei.

Flaubert a creat *Doamna Bovary* cu viața lui, cu cea a familiei și a societății în care trăia. Ce dovadă mai bună am putea avea decât sursa din care s-a inspirat: realitatea epocii lui? Și totuși, am putea compara citatele în care Flaubert recunoaște că și-a folosit experiența cu o mulțime de alte citate în care neagă, cu aceeași convingere, că în *Doamna Bovary* s-ar regăsi ceva din viața lui personală, afirmând sus și tare că este vorba de o poveste *inventată* în întregime. În 18 decembrie 1853 îi scrie Louisei: „... imaginând, reproduci generalitatea, pe când dacă te legi de un fapt imediat, nu iese din opera ta decât ceva ocazional, relativ, ceva restrâns”. Romanul pe care-l scrie va fi doar rezultatul imaginației sale, nu va fi câtuși de puțin influențat de experiența lui, nu va fi nimic *adevărat* în el. Așa o asigură el, cu emfază, pe Dra Leroyer de Chantepie: „În *Doamna Bovary* nu e nimic adevărat. E o poveste *pe de-a-ntregul* inventată: n-am pus acolo nimic nici din sentimentele, nici din existența mea. Iluzia (dacă există vreuna) vine, dimpotrivă, din *impersonalitatea* operei. Unul dintre principiile mele este că nu trebuie *să te scrii*. Artistul trebuie să fie în opera lui asemenea

⁴³ René Dumesnil, *La Vocation de Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1961, p. 209.

lui Dumnezeu în creație, invizibil și atotputernic; să-l simți pre-tutindeni, dar să nu-l vezi nicăieri”⁴⁴.

Afirmația conform căreia *Doamna Bovary* n-are nimic din el e la fel de întemeiată ca și aceea că el nu scria decât lucruri adevărate. Experiența constituie un punct de plecare (procesul de gestație), iar punctul de sosire (opera terminată) constă în transformarea aceluși material. Suma de experiențe ce reprezintă baza unei ficțiuni nu este ficțiunea; aceasta diferă întotdeauna de materialele din care provine, fiindcă e, mai ales, o scriere și o ordine prin transfigurare și tehnică, iar aceste ingrediente se transformă, în mod inevitabil, și ele.

Tocmai asta trebuie să analizăm acum, fiindcă e într-adevăr important: cum s-a ridicat romanul deasupra surselor lui și cum a reușit realitatea fictivă să contrazică adevărata realitate care l-a inspirat?

⁴⁴ Scrisoare din 18 martie 1857. (Sublinierile îi aparțin lui Flaubert). Se poate observa că în acest citat se confundă două idei. Pe de o parte, Flaubert pare să spună că poate face abstracție de propria experiență pentru a scrie un roman, ceea ce e imposibil. În schimb, cealaltă afirmație nu e imposibilă: că naratorul e o prezență care nu se vede. Obiectivitatea și impasibilitatea nu sunt precepte morale, ele ținând, exclusiv, de tehnica narativă.

Elementul adăugat

I. ALIANȚE ȘI SUBSTITUȚII

În 26 august 1853, Flaubert îi scrie Louisei: „Sunt acum devorat de nevoia metamorfozelor. Aș vrea să scriu tot ce văd, nu așa cum este, ci transfigurat. Relatarea fidelă a celui mai extraordinar fapt real mi-ar fi imposibilă. Ar trebui să mai *brodez* la el”. Citatul rezumă cele două aspecte ale creației romanești, relațiile dintre ficțiune și realitate: (1) punctul de plecare este realitatea reală („tot ceea ce văd”), viața în cea mai largă accepțiune a ei (ceea ce văd poate fi ceea ce aud, citesc, visez); (2) dar acest material nu este niciodată relatat „exact”, el este întotdeauna „transfigurat”, „brodat”. Romancierul adaugă ceva la realitatea pe care a preschimbat-o în material de lucru, și acest *element adăugat* reflectă originalitatea operei lui, ceea ce conferă autonomie realității fictive și o deosebește de cea reală¹.

În *Doamna Bovary*, o caracteristică majoră o constituie materialitatea, importanța extraordinară a realității fizice și a elementului neînsuflețit. După unii critici, acest lucru se datorează influenței pe care se pare că au exercitat-o asupra lui Flaubert tatăl lui, om de știință cucerit de ideile recente despre experiment și filosofie pozitivă, preum și copilăria și adolescența

¹ *Elementul adăugat* (sau manipularea realității) nu este gratuit; el exprimă întotdeauna conflictul care se află la originea vocației și scriitorul poate fi sau nu conștient de existența lui. Firește că *elementul adăugat* este detectat de cititor în funcție de propria lui percepție a realității și cum aceasta e schimbătoare, *elementul adăugat* se transformă la rândul lui, în funcție de cititori, de locuri și de epoci.

petrecută în Hôtel-Dieu, printre bolnavi și cadavre. În orice caz, în ciuda disprețului lui pentru filosofii materialști, Flaubert a susținut adesea că pentru el fizicul prevalează asupra „moralului”: „În ceea ce mă privește, declar că fizicul trece înaintea moralului. Nici o deziluzie nu te face să suferi ca o măsă strică și nici o ineptie nu mă agasează atât de tare ca o ușă care scârțâie, și tocmai de aceea fraza pornită cu cea mai bună intenție își ratează efectul când în ea dai peste o asonanță ori peste o hibă gramaticală” (Scrisoare către Louise, 19 februarie 1854). Fiecare romancier recrează lumea după chipul și asemănarea lui și corectează realitatea în funcție de demonii care-l bântuie: acest materialism subiectiv al lui Flaubert este în realitatea fictivă un fapt obiectiv.

Stilul este instrumentul prin care se operează *transfigurarea*. E adevărat că în *Doamna Bovary* regăsim un fel de furie descriptivă, cuvântul avid acaparează totul și îi prezintă cititorului lucruri complexe, reliefuri și detalii. Universal, canibal, cuvântul depășește barierele și, neobosit, descrie obiecte, persoane, peisaje, sentimente, acțiuni, gânduri și chiar alte cuvinte, ca în capitolul cu Opera din Rouen, unde cuvintele naratorului descriu – deci nu reproduc – cuvintele cântăreților care interpretează *Lucia de Lammermoor*. Această frenezie descriptivă nu constituie un scop în sine, ci un procedeu de care se folosește naratorul pentru a desface realitatea și a o reface apoi altfel. Substanța verbală ce acaparează numeroase date reale e perfidă: ea nu înșiră doar proprietățile oamenilor și ale lucrurilor ci își propune mai degrabă să egalizeze – impunând însușiri ce-i aparțin ei, proprietăți formale ale cuvântului – diversele ingrediente extrase din viață. Materialitatea lumii fictive rezultă dintr-o falsificare – săvârșită cu ajutorul cuvintelor – a acelor obiecte, persoane, sentimente, acțiuni, gânduri și chiar cuvinte. În realitatea fictivă cad barierele ce le separă; sistemul descriptiv al romanului, aplicat tendențios oamenilor și lucrurilor, produce acea extraordinară inversare prin care, în lumea Emmei Bovary, spre deosebire de lumea cititorului, emoțiile și ideile dau impresia că se întrupează, având culoare și gust, iar obiectele dau senzația unei misterioase intimități, a unui suflet. Dacă nici un mare roman nu poate fi considerat realist fără a se

spune un nonsens – fiindcă fie toate romanele sunt realiste (ele se inspiră din fapte reale) fie nu e nici unul (chiar și în romanele mediocre materia e transfigurată pentru a deveni ficțiune) – e surprinzător că mai bine de un secol *Doamna Bovary*, un roman în care spiritul devine materie iar materia spirit, a fost considerat un exemplu de realism, înțelegându-se prin acest termen simpla copiere literară a realității.

(a) OBIECTELE UMANIZATE

De ce unele obiecte din realitatea fictivă se păstrează în minte la fel de bine ca personajele în carne și oase? Fiindcă ele au fost smulse din lumea inertă și au fost ridicate la o demnitate superioară, fiind dotate cu însușiri nebănuite ca, de exemplu, o psihologie secretă, o capacitate de a comunica mesaje și a trezi emoții, devenind astfel – deși sunt imobile, pietrificate, oarbe și mute – niște ființe animate, cu o viață secretă. Unul dintre aceste obiecte umanizate, *șapca* lui Charles Bovary, dobandește din primele pagini ale romanului, grație unei descrieri memorabile, o trăsătură specială în realitatea fictivă: capacitatea unor lucruri de a se impune prin măreție, prin bogăția de nuanțe, prin semnificația și simbolismul lor. Ele devin la fel de complexe, de misterioase, de durabile și de sensibile ca și posesorii lor: „Ceea ce pune a el pe cap era ceva de-o înfățișare foarte ciudată: arăta și a căciulă de blană, și a chipiu, și a pălărie rotundă, și a șapcă de vidră, și a scufie de bumbac; ce mai, era unul dintre obiectele jalnice a căror urâtenie fără glas exprimă câteodată lucruri tot atât de profunde ca mutra unui idiot. Având o formă ovoidă, îmbârzoiată cu balene, începea cu trei caltaboși făcuți inel; deasupra atârneau romburi din catifea și din blană de iepure, despărțite cu panglică roșie; venea apoi un fel de sac ce se termina cu un poligon cartonat, acoperit cu o broderie complicată din sutaș și de unde atârna, la capătul unui șnur lung și prea subțire, o împletitură din fire de aur, în chip de ciucure. Era nouă; îi lucea cozorocul”. În asta a constatat faimoasa răceală a lui Flaubert, pe care critica a condamnat-o atât la apariția cărții. Romanul bulversa conceptele tradiționale ale narațiunii, care îi impuneau naratorului atitudini diferite, în

funcție de ceea ce descria: lucruri ori ființe omenești. În *Doamna Bovary* naratorul acordă lucrurilor aceeași atenție, prolixă și respectuoasă, care se acordă oamenilor și le conferă funcții ce păreau prerogative ale personajelor, de neconceput pentru obiecte, a căror obligație unică era, până atunci, aceea de a fi un decor, un fundal, o scenografie, iar toate aventurile sufletului și ale trupului le monopoliza monarhul absolut, stăpânul acțiunii, al inteligenței și al sentimentului: omul. În *Doamna Bovary*, unele obiecte, cum ar fi *șapca* lui Charles, devin mai locvace și mai transcendente decât posesorii lor, dezvoltându-se, mai bine decât o fac cuvintele și acțiunile acestora, personalitatea stăpânului: statutul lui social și financiar, obiceiurile, aspirațiile, imaginația, simțul artistic, credințele. *Șapca* nu e umanizată doar pentru că e în stare să transmită o mulțime de informații, deci vorbește, ci fiindcă prin adjective („obiect *jalnic*”, „urâtenie *fără glas*”) și comparații („profundă ca mutra unui idiot”), a dobândit o anume idiosincrazie, fiind susceptibilă să sufere nenorociri omenești și de aceea merită milă, afecțiune, solidaritate, ca și o ființă umană. Descrierea *șepcii* este minuțioasă, științifică, obiectivă, dar nu e rece: există o duioșie ascunsă în această dorință de a-i preciza natura hibridă, o dragoste discretă în perfecțiunea cu care e re-creată prin cuvânt. Acest obiect, anodin în realitatea reală, transfigurat miraculos prin limbaj, ne demonstrează ceva descoperit de Flaubert la 24 de ani, lucru pe care i l-a mărturisit prietenului său, Le Poittevin: „Ca un obiect să devină interesant, e de-ajuns să-l privești îndelung”².

Dar în *Doamna Bovary*, obiectul nu etalează doar trăsături umane individuale; în momente precise, el înlocuiește omul – ființa sociabilă – al cărui caracter poate fi determinat doar într-o situație dată, în funcție de locul pe care-l ocupă și de atribuțiile exercitate într-o comunitate. Obiectele alcătuiesc astfel o societate paralelă: ele reflectă clase și interese, averea și rafinamentul grupurilor și al familiilor. Într-un capitol important al cărții, la nunta Emmei, naratorul, care descrie grupul eterogen al invitaților, abandonează deodată bărbații și femeile ce

² Scrisoare nedată, septembrie 1845, *Correspondență*, vol. I, p. 192.

sosesc la ferma din Bertaux spre a se concentra asupra hainelor, creând astfel o bogată și diversă colectivitate socială, structurată după ierarhii solide care le reproduc pe cele ale societății omenești: „în funcție de poziția socială ocupată, aceștia purtau surtuțe, redingote, veste și sacouri – venerabile surtuțe, care se bucurau de respectul întregii familii și nu ieșeau din dulap decât la solemnități – redingote cu pulpanele lungi fluturând în vânt, cu guler cilindric, cu buzunare largi ca niște saci; veste din postav, însoțitoarele obișnuite ale unor șepci cu cozorocul tivit cu aramă; sacouri foarte scurte având la spate doi nasturi apropiați ca o pereche de ochi și ale căror pulpane păreau a fi fost tăiate dintr-un singur butuc de barda dulgherului. Alții (dar aceștia trebuie că stăteau la coada mesei) purtau niște bluze de sărbătoare, al căror guler era răsfrânt peste umeri, spatele încrețit în cute mici, iar mijlocul încins foarte jos cu o cingătoare brodată”. Oamenii contaminatează lucrurile, iar lucrurile oamenii, dispar granițele dintre inert și însuflețit, iar în această fraternitate dintre obiecte și posesorii lor naratorul alege unele pentru a le descrie pe celelalte. Astfel, nu numai că transformă realitatea reală, unde confuzia aceasta ar fi imposibilă, ci și realizează prin parte – într-o situație, un episod sau un capitol – planul întregului cor romanesc: totalizează, vrea să construiască o realitate la fel de vastă ca și cea reală. Descriind oamenii ca pe obiecte și obiectele ca pe oameni, naratorul transformă două categorii independente și, într-un fel, opuse în realitate, într-una singură. Ca și în cazul hainelor, observăm cum posesorii trec în lucruri când ne sunt prezentate scrisorile pe care seducătorul Rodolphe le-a primit de-a lungul vieții lui: „Rătăcind astfel printre amintiri, Rodolphe examina scrisul și stilul scrisorilor, la fel de variate ca și ortografia lor. Erau drăgăstoase sau voioase, glumețe sau melancolice; unele cereau dragoste, altele bani”.

Atitudinea egalitară a naratorului față de oameni și lucruri atinge apogeul în episodul cu birja, când Emma i se dăruie pentru prima oară lui Léon într-o trăsură care străbate neobosită străzile din Rouen. Aici, schimbarea operată se dovedește a fi extrem de utilă. Cuplul este înlocuit cu birja care-l interesează pe narator, acesta limitându-se, încăpățânat și obsesiv, să descrie drumurile dus și întors ale fiacrului rătăcitor pe străzi,

prin piețe, intersecții ale orașului, fără a arunca vreo privire în interior. Naratorul reușește astfel să transforme acea absență – acțiunea înlocuită cu locul desfășurării ei în descriere – într-o prezență vie: ceea ce se întâmplă în birjă se îmbogățește cu elementele pe care imaginația cititorului le include în interiorul nevăzut al trăsurii. Înlocuirea cuplului cu obiectul este verosimilă, nu dă impresia de artificial, fiindcă are loc într-un context în care ne-am obișnuit cu asemenea substituții. Schimbarea însușirilor devine foarte vizibilă în acest episod. De la început, fiacrul este descris ca o ființă dotată cu voință și mobilitate proprii: „Și mașinăria greoaie se urni din loc”. Pe trei pagini de acum încolo, ai impresia că birja, nu birjarul, ia inițiativa: „Birja porni iar... ieși din împrejmuirea cu gratii... se întinse la trap lin... merse de-a lungul fluviului... o apucă brusc... hoinări...” Birjarul, transpirat, aruncă priviri disperate spre cârciumi, moare de plictiseală și nu înțelege nimic, pare a fi cel dus, nu cel care duce, în vreme ce trăsura, în ciuda „greutății” ei, se dovedește a fi activă și inimoasă. La hardughia masivă poți sesiza o sclipire de inteligență, ceea ce nu se vede nici o clipă la bietul vizitiu care e incapabil să înțeleagă capriciul clienților lui; birja în schimb, pricepe și, înțelegătoare și șmecheră, îi ajută pe amanți.

Șapca gureșă a lui Charles, hainele sociabile ale invitaților la nuntă, birja erotică, toate alcătuiesc un mic eșantion al diferitelor obiecte care, grație descrierii, capătă în realitatea fictivă virtualități inedite, alternează cu oamenii pe picior de egalitate ori sunt plasate în plan secundar, ca protagoniști ai unui episod. Scrisori, timbre, haine, mobile, ornamente, cărți, diligențe, flacoane de parfum, locuințe, statui, pietre, sate, orașe: menționate uneori în grabă, alteori detaliate mult și minuțios; oricum, prezența lor în realitatea fictivă nu-i niciodată neglijabilă și nici întâmplătoare, ea solicitând întotdeauna din partea cititorului un minim de considerație, ca să nu spunem de respect, căci cuvântul a impus acestor obiecte, o dată cu valoarea estetică, și un fel de demnitate umană.

(b) OAMENII TRANSFORMAȚI ÎN OBIECTE

Această ridicare a obiectului la nivelul uman n-a fost posibilă fără o operație simultană de coborâre a omului la nivelul

obiectului: pentru a fraterniza, oameni și obiecte trebuiau să străbată o bucată de drum împreună. În timp ce în *Doamna Bovary* obiectele se spiritualizează și se însuflețesc, materialitatea oamenilor se accentuează și, adeseori descrierea, limitându-se doar la trăsăturile lor exterioare, face din ei o formă fizică, o prezență calmă și mută, niște obiecte. Dar simpla aparență carnală și disimularea intimității nu sunt suficiente; transformarea în obiect rezultă mai ales dintr-un procedeu complementar, ce constă în dezmembrarea personajului și descrierea uneia sau mai multor părți, omițându-le pe celelalte: aceste părți dispartate – în general fețe, capete, dar și mâini și trupuri – desprinse din arhitectura umană prin chirurgia descriptivă a naratorului și expuse ca unități de valoare fizică, dominantă sau exclusivă, încetează să mai trăiască, transformându-se în ființe lipsite de viață, aproape inerte. De pildă, invitații de la nunta Emmei reprezintă un șir de urechi și de piei: „Toți erau proaspăt tunși, de ziceai că-s clăpăugi, bărbieriți la sânge; ba unii chiar, care se treziseră înaintea zorilor, nevăzând bine în timp ce se rădeau, rămăseseră cu tăieturi oblice pe sub nas sau, de-a lungul fălcilor, cu niște jupuituri mari cât o monedă de trei franci, înroșite de aerul tare de pe drum, ceea ce cam bălța cu roz toate fețele acelea albe și pline”. Lipsite de trupuri și de extremități, aceste fețe și-au mai pierdut un atribut: individualitatea, devenind astfel niște obiecte de serie, ce pot fi schimbate între ele ca niște articole de consum. E un alt procedeu folosit de narator pentru ca oamenii din realitatea fictivă să pară obiecte: sunt descriși ca niște ansambluri care – fără aspecte particulare și exclusive, evidențiindu-se doar prin ce e general și comun – dobândesc un caracter uniform și identic, asemenea produselor industriale. E o reproducere mecanică a unei matrice arhetipale. De aceea, transformarea oamenilor în obiecte este vizibilă mai ales în episoadele în care sunt descrise colectivități: nunta, balul de la Vaubyessard, comițiile agricole, spectacolul de la Opera din Rouen, înmormântarea Emmei. În aceste ocazii, grație cuvântului inteligent și uniform pe care-l folosește naratorul în descrieri, ceea ce e inert se apropie și chiar se confundă cu ceea ce e însuflețit. În scena balului, obiectele și membrele mutilate ale posesorilor lor intră

într-o horă în care evantaie și fețe, mâini și mănuși, flori și păr defilează precum diferitele forme ale unei substanțe indivizibile: „În șirul femeilor, care stăteau jos, se agitau evantaie pictate, buchetele ascundeau pe jumătate zâmbetele de pe chipuri, iar flaconașele cu dop de aur erau învârtite în mâinile întredeschise, ale căror mănuși albe desenau conturul unghiilor și strângeau carnea la încheietură. Garniturile de dantelă, broșele cu diamante, brățările cu medalion fremătau în corșaje, scânteiau pe piepturi, foșneau pe brațele goale. Coafurile, bine lipite de frunți și răsucite la ceafă, purtau, în chip de cununi, ciorchini sau ramuri, flori de nu-mă-uita, de iasomie, de rodii, spice, albăstrele. Pașnice, la locurile lor, câteva mame cu fețele posomorâte purtau turbane roșii”. Cele două categorii își schimbă însușirile: în vreme ce evantaiele *se agită*, buchetele de flori *ascund* zâmbetele, flacoanele de parfum *se învârtesc* în mâini, mănușile *desenează* conturul unghiilor, brățările *freamătă*, *scânteie* și *foșnesc* – verbe active, dinamice – mâinile, piepturile, brațele, unghiile, părul, toate acestea sunt imobile și pașnice, căzând pradă obiectelor agitate și nervoase, supravegheate fiind de acele statui nemișcate, mamele a căror unică existență veridică pare a fi marcată de purtarea turbanelor roșii. Remarcăm așadar, în câteva rânduri, acea inversare a termenilor realității, inversare ce reprezintă una dintre datele cheie ale elementului adăugat în *Doamna Bovary*³.

În timp ce peisajul exterior se estompează, interiorul sentimentelor devine vizibil, capătă consistență. Când Léon părăsește Yonville, Emma e cumplit de deprimată; ea se resemnează cu amintirea tânărului, amintire pe care o asociază cu tot ce se întâmplă și pe care încearcă s-o reînvie cu noile experiențe pe care le trăiește. Și totuși, iubirea aceasta scade cu timpul, dispărând în cele din urmă. Toate acestea sunt expri-

³ În concepția lui Sartre, tema omului care „devine obiect” l-a fascinat toată viața pe Flaubert și acest lucru se manifestă în cazul cadavrelor supuse autopsiei (trupuri devenite obiecte prin moarte și scalpel) ce apar în opera lui: Marguerite, personaj dintr-o povestire din adolescență, sfârșește pe masa de disecție, iar în acest roman se face autopsia lui Charles Bovary (Sartre, *op. cit.*, vol. II, p. 1867).

mate în roman printr-o metaforă, cea mai lungă din carte și, fără îndoială, una dintre cele mai lungi din literatură. Amintirea lui Léon în memoria Emmei este comparată cu un rug care arde în stepă. Statornicia acestei amintiri, înverșunarea cu care Emma o păstrează și o reînvie, deși apoi lăncezește și moare, este reflectată prin descrierea acestui foc, ale cărui flăcări sunt întinse de noi elemente, până ce, în fine, se potolesc, fiindcă „fie că provizia s-a isprăvit, fie că mormanul fusese prea îndesat”. Imaginea (douăzeci și două de rânduri în ediția Garnier) este atât de complexă și de detaliată încât reprezintă aproape un șir de metafore, o alegorie. Această realitate materială – rugul care arde, rezistă, reînvie, scade în intensitate și se stinge – ce trebuia să explice acea realitate spirituală pe care, de fapt, o simbolizează, sfârșește prin a o absorbi pe aceasta din urmă. Explicația devine ceea ce se explică. Se produce o transformare tipică realității fictive, în care, așa cum hainele se însuflețesc, dragostea ia literalmente foc, scoate scântei, dansează în flăcări roșii, galbene și albastre, devorează trunchiurile copacilor și frunzele moarte, iar apoi se preschimbă în cenușă. Un alt exemplu de cristalizare a sentimentului într-un peisaj vizibil îl constituie descrierea intimității Emmei, după ce i s-a dăruit lui Rodolphe. Ca o geografie de culmi și majestuoase defilee ivite sub cerul albastru: „Începea ceva minunat unde nu va fi decât patimă, extaz, delir; o învăluia o imensitate albăstruie, culmile simțirii străluceau în gândurile ei, existența obișnuită nu mai apărea decât departe, undeva jos de tot, în umbră, în intervalele dintre aceste avânturi”. E vorba de mult mai mult decât o comparație menită să precizeze o idee: sentimentele Emmei sunt acele creste mărețe ce sfidează cerul, iar viața obișnuită e acea orografie plată, umilită de acele înălțimi.

(c) BANI ȘI DRAGOSTE

Într-un moment al povestirii, naratorul, descriind ceea ce simte Léon pentru Emma, ne spune că notarul stagiar „îi admira exaltarea sufletului și dantelele fustelor”. Nu este o critică la adresa tânărului și nu înseamnă că e un om vulgar și incapabil să discearnă între suflet și fustele unei femei: în realitatea

fictivă nu există o diferență esențială între cele două lucruri, spiritul și obiectele aparțin aceleiași categorii, și de aceea nu trebuie să ne surprindă faptul că ele trezesc sentimente asemănătoare. Astfel, prima soție a lui Charles Bovary obișnuia să-î ceară „un sirop pentru sănătate și ceva mai multă dragoste”. Fiind pe picior de egalitate, oameni și obiecte se completează, ajungând să fie nedespărțite. În privința iubirii, obiectele nu numai că decorează scena amoroasă, dar pasiunea erotică, în cazul protagonistei, este definitiv legată de o patimă posesivă, de o dorință de a poseda din ce în ce mai multe lucruri. Iată de ce există în roman o legătură intimă între dragoste și bani (simbol al lucrurilor), iar în relația dintre Emma și Léon nu se poate vorbi de un lucru fără celălalt.

Când se instalează la Yonville, Emma se îndrăgostește de tânăr, dar nu lasă să se vadă acest lucru; dragostea ei reprimată o chinuie la fel de mult ca și nesatisfăcuta-i ambiție de bogăție, și naratorul precizează că ambele frustrări se confundă într-o singură suferință: „Și atunci poftele cărnii, cupiditatea și nostalgia pasiunii s-au contopit într-o singură suferință”. Mai târziu, dragostea și banii îi vor trezi aceeași plăcere. Primul voiaj al Emmei la Rouen că să-și petreacă trei zile cu noul ei amant (Partea a III-a, capitolul III) urmărește și obținerea unei procure de la notar, care să-i dea dreptul să gestioneze moștenirea lui Charles. Ne-am putea gândi că e un simplu pretext, ceva secundar de care Emma uită în timpul celor trei zile de dragoste pătimașă; dar la sfârșitul capitolului aflăm că, printre mângâieri, Emma îi pomenise adesea amantului ei de acea procură, căci, după plecarea ei, Léon se întreabă, mergând pe străzile din Rouen: „Dar oare de ce ține ea așa de mult să aibă procura asta?” Această legătură dintre elementul erotic și cel financiar ține cât timp durează iubirea, ajungând apoi să se întrepătrundă, până devine ceva ireductibil. Puțin mai târziu, Léon, îngrijorat și îndrăgostit, vine în Yonville și amantii pot petrece câteva clipe împreună, singuri, pe străduța din spatele grădinii. Despărțirea e tandră și Emma promite că va găsi un mijloc de a merge la Rouen. Naratorul precizează: „Era, de altfel, plină de speranțe. Avea să facă rost de bani”. Și, într-adevăr, Emma începe să tot cumpere, își decorează din nou casa, aruncă cu

banii în stânga și-n dreapta: „De aceea cumpără pentru odaia ei o pereche de perdele galbene, cu dungi late, pe care Lheureux i le lăudase ca fiind un chilipir; visa să aibă și un covor...” Dragoste și bani se sprijină și se stimulează reciproc. Când iubește, Emma simte nevoia să se înconjoare de obiecte frumoase, să înfrumusețeze lumea fizică, să creeze în jurul ei un decor la fel de somptuos ca și sentimentele ei. Este o femeie pentru care bucuria nu e totală dacă nu se materializează: plăcerea trupului se răsfrânge asupra lucrurilor iar acestea, la rândul lor, accentuează și prelungesc plăcerea trupului. În capitolul următor, pasiunea Emmei și a lui Léon ating apogeul; o dată cu poftele sexuale, se trezesc în doamna Bovary extravagante poftă de lux. Ca să meargă de la Yonville la Rouen, ea își dorește „un tilbury albastru, tras de un cal englezesc și mânat de un lacheu cu cizmulite răsfrânge”. Tocmai această foame de bani îi va grăbi căderea; pe măsură ce dragostea ei pentru Léon devine mai îndrăznească și mai rafinată, datoriile ei la cămătarul Lheureux cresc și ele, iar acesta încurajează și satisface capriciile Emmei cu mână de maestru, până o aduce la sapă de lemn.

Și totuși, dorința Emmei de a poseda obiecte nu e legată doar de iubirile ei, ci și de decepțiile și de plictiseala ei. Este o relație mai subtilă, mai puțin subliniată decât cea anterioară, dar uneori este foarte pregnantă. Cu un secol înaintea semenilor ei (a oamenilor reali), Emma Bovary încearcă, într-un târgușor normand, să compenseze un neajuns vital – lipsa iubirii – prin achiziționarea de obiecte, apelând așadar la produsele industriale, în căutarea ajutorului pe care oamenii nu i-l pot da. În *Doamna Bovary* se sugerează acea alienare pe care o vor resimți peste o sută de ani bărbații și femeile (acestea din urmă, mai ales, ținând cont de condițiile de viață): consumul vine în sprijinul eliberării de angoase, obiectele încearcă să populeze vidul care s-a instalat în existența individului în societatea modernă. Drama Emmei se regăsește în spațiul dintre iluzie și realitate, în distanța dintre dorință și împlinirea ei. Ea crede de două ori că adulterul îi poate oferi viața aceea splendidă la care năzuiește imaginația ei, și de fiecare dată este dezamăgită. Idealul ei amoros e distrus deopotrivă de „murdăriile

căsnicieii și de deziluziile adulterului". Chiar și în perioada când dragostea ei cu Léon este în toi și nimic nu pare s-o tulbure, Emma descoperă în fiecare drum la Rouen că realitatea este întotdeauna mai prejos decât visul : „Își făgăduia mereu sieși c-o să fie foarte fericită la următoarea întâlnire; apoi își mărturisea că n-a simțit nimic extraordinar. Dezamăgirea dispărea repede sub o nouă speranță și Emma se întorcea la el și mai înflăcărată, și mai lacomă". Emma e disperată în fața acestui sabotaj al minții împotriva inimii ei. Își pune întrebarea: „De unde venea oare această insuficiență a vieții, putrezirea asta bruscă a tuturor lucrurilor pe care căutase să se sprijine?" Răspunsul este: din fantezia ei, care o face să dorească întotdeauna lucruri care sunt, de fapt, dincolo de lucruri. Acest hău între dorință și realitate explică poate vocația posesivă a Emmei, pofta ei de obiecte care, dacă la început par a fi un mijloc – de a înfrumuseța mediul înconjurător, de a se sustrage într-un fel monotoniei zilelor – devin ulterior un scop; ea cumpără pentru a cumpăra, cheltuie pentru a cheltui. Ca și în publicitatea modernă, Lheureux este savantul călăuzitor al acestui proces care orientează angoasele Emmei spre negoțul său. În cazul Emmei Bovary se anunță deja acel extraordinar fenomen al lumii moderne prin care, din servitori și instrumente aflate în slujba oamenilor, obiectele devin stăpânii și distrugătorii oamenilor.

(d) DOAMNA BOVARY, BĂRBAT

Dar în realitatea fictivă, nu numai obiectele se umanizează și oamenii devin obiecte. Mai există și o altă inversare, la fel de discretă: câteva femei și bărbați își schimbă sexul. Emma este un personaj absolut ambiguu, în care coexistă sentimente și dorințe contrare – la un moment dat, naratorul zice că în ea „nu se mai deosebea egoismul de milostenie, nici corupția de virtute” – și acest lucru, care la apariția cărții a putut părea absurd criticilor obișnuiți cu distribuirea maniheistă a viciilor și virtuților la persoane diferite, ni se pare astăzi cea mai bună dovadă a caracterului ei uman. Dar nedefinirea ei nu ține doar de latura ei morală și psihologică, ci e profund legată și de sexul ei. Fiindcă, dincolo de rafinata feminitate a acestei fete, se ascunde un bărbat hotărât.

Tragedia Emmei este că nu e liberă. Starea ei de sclavie îi apare nu numai ca rezultat al clasei ei sociale (mic-burgheză influențată de mediul de viață și prejudecăți) și al condiției ei de provincială (o lume mică în care posibilitățile de a face ceva concret sunt limitate) ci și, sau poate mai ales din pricina faptului că e femeie. În realitatea fictivă, a fi femeie constrânge, închide uși, condamnă la opțiuni mai proaste decât cele oferite bărbatului. În dialogul amoros cu Rodolphe, în timpul comițiilor agricole, când seducătorul îi vorbește de acea categorie de oameni căreia îi aparține, oameni care au nevoie de vis și de acțiune, de pasiuni pure și de furioase bucurii, Emma îl privește ca pe unul care a străbătut „țări extraordinare” și îi răspunde cu amărăciune, în numele sexului ei: „Noi n-avem nici măcar distracția asta, noi, bietele femei!” E adevărat: în realitatea fictivă nu numai aventura îi e interzisă femeii, ci chiar și visul pare un privilegiu masculin, căci cele care caută o evadare imaginară, de exemplu prin romane, ca doamna Bovary, sunt rău văzute, fiind considerate niște „aiurite”. Emma e pe deplin conștientă de inferioritatea femeii în societatea fictivă – o tipică „societate șovinistă falică” cum s-ar numi aceasta în vocabularul feminist actual – și acest lucru e și mai evident când rămâne însărcinată. Își dorește cu ardoare un băiat „și ideea aceasta de a avea un băiat era ca speranța unei revanșe împotriva tuturor neputințelor de odinioară”. După care, cu stilul lui indirect liber și curgător, naratorul face următoare reflecție – care, fără îndoială, îi aparține Emmei – descriind regimul discriminator al celor două sexe: „Măcar un bărbat e liber; poate străbate pasiunile și țările, învinge obstacolele, gusta din fericirile cele mai îndepărtate. Însă o femeie e veșnic împiedicată de ceva. Inertă și flexibilă în același timp, are împotriva-i slăbiciunile trupului și servituțile legii. Voința ei, precum voaleta de la pălărie prinsă cu un șiret, se zbate la orice boare; mereu câte o dorință o poartă, câte o conveniență o reține”. A fi femeie – mai ales dacă ai fantezie și oarecari neliniști – e un adevărat blestem în realitatea fictivă: de aceea nu ne miră că, aflând că a născut o fetiță, Emma, frustrată, își pierde cunoștința.

Dar Emma e prea rebelă și activă pentru a se mulțumi cu o revanșă care să compenseze – printr-un posibil copil de sex

masculin – neputințele la care o condamnă sexul ei. Instinctiv, tatonând terenul, ea combate această inferioritate feminină, anticipând oarecum anumite căi alese cu un secol mai târziu de câteva adevărate ale emancipării femeii: ea își asumă atitudini și poartă toalete considerate în mod tradițional a fi bărbătești. Feministă tragică – fiindcă lupta ei e individuală, mai degrabă intuitivă decât logică, contradictorie, deoarece caută ceea ce respinge, fiind condamnată deci la eșec – în adâncul Emmei se ascunde dorința de a fi bărbat. De aceea, nu-i chiar o simplă întâmplare când, într-una din vizitele ei la castelul La Huchette, reședința amantului ei, ea se joacă de-a bărbatul – „se pieptăna cu pieptenele lui și se uita în oglinda de ras” – și chiar, într-un act pe care un analist l-ar eticheta ca ținând de nostalgia falusului, ea obișnuiește să-și pună între dinți „muștiucul unei lulele mari” aparținându-i lui Rodolphe. Nu este singura ocazie când în viața Emmei apar gesturi ce denotă o înconștientă voință de a fi bărbat. Biografia ei e plină de detalii care fac din această atitudine o constantă, din adolescență până la moartea ei. Unul dintre aceste detalii îl constituie îmbrăcămintea ei. De obicei Emma dă veșmintelor ei un aspect masculin sau chiar îmbracă haine bărbătești, ceea ce, de fapt, îi atrage pe bărbații care-i stau prin preajmă. Când o cunoaște Charles, la ferma din Bertaux, observă că fata „purta, ca un bărbat, un lornion de baga, petrecut între doi nasturi de la corsaj”. Pentru prima sa plimbare călare cu Rodolphe, deci în ziua când începe eliberarea ei din lanțurile căsniciei, Emma purta pe cap „o pălărie bărbătească”. Pe măsură ce aventura ei cu Rodolphe progresa și ea devine mai îndrăzneată și mai imprudentă, încep să se înmulțească aceste semne exterioare ale identificării cu aspectul viril: ca pentru a „scandaliza lumea”, zice naratorul, Emma se plimbă cu o țigară în gură, și într-o zi o vedem coborând din *Rândunica* „cu talia strânsă într-o vestă, ca un bărbat”: această vestă bărbătească era atât de inimaginabil că putea fi purtată de o femeie, încât și cei ce se mai îndoiau de infidelitatea ei „au încetat a se mai îndoii de ea”.

Această tendință a Emmei de a-și depăși limitele sexului, acționând contrar acestuia, se remarcă desigur și în alte aspecte mai puțin evidente decât îmbrăcămintea. Ea se manifestă

implicit prin caracterul dominant, prin rapiditatea cu care, de îndată ce sesizează o urmă de slăbiciune la bărbat, începe să-și asume responsabilități bărbătești și îi impune partenerului atitudini feminine. În relația cu Léon, de pildă, rolurile se inversează foarte repede și ea preia toate inițiativele: Emma este cea care merge la Rouen să-l vadă, nu invers; Emma îi cere iubitului să se îmbrace într-un anumit fel, care să-i facă ei plăcere, ea îl sfătuiește să-și reînnoiască perdelele din apartament, ea îi pretinde, nici mai mult nici mai puțin, să-i scrie versuri. Cum Léon este inhibat și zgârcit, Emma sfârșește prin a împărți cu el cheltuielile legate de hotelul în care se iubesc. Elementul pasiv devine Léon, iar ea, cel activ, după cum ne semnalează chiar naratorul: „El nu-i discuta ideile; îi împlinea toate gusturile; *ajunsese mai mult el amanta Emmei decât ea a lui*”. Dar tocmai fiindcă Léon acceptă cu atâta nonșalanță această inversare de roluri, respectiv rolul feminin pe care i-l impune energia amantei lui, Emma se simte frustrată și îl disprețuiește *căci în ochii ei, el pare o femeie*; astfel, identificarea ei cu mentalitatea masculină e totală. Asta simte în ziua în care Léon o lasă baltă pentru că nu reușește să scape de Homais; se gândește atunci că notarul stagiar „nu-i în stare de un act de eroism, că-i slab, banal, *mai moale ca o femeie*, și, pe deasupra, zgârcit și fricos”⁴. Emma e în permanență condamnată la frustrare: fiind femeie, căci femeia este în realitatea fictivă o ființă supusă, căreia îi sunt interzise visul și pasiunea; fiind bărbat, căci poate izbuti acest lucru doar dacă își transformă amantul într-un nimeni, într-o ființă incapabilă să-i trezească admirația și respectul pentru acele virtuți considerate *virile* pe care nu le descoperă la bărbatul ei și pe care le caută în zadar în adulter. Aceasta este una dintre contradicțiile insolubile ce fac din Emma un personaj patetic. Eroismul, îndrăzneala, risipa, libertatea sunt, în aparență, prerogative masculine și, cu toate acestea, Emma descoperă că bărbații din jurul ei – Charles, Léon, Rodolphe – devin slabi, lași, mediocri și supuși de îndată ce ea își asumă o atitudine „masculină” (singura care-i permite să-și depășească starea de sclavie la care sunt condamnate cele de același sex în realitatea fictivă). Deci nu există soluție. Oroarea pe care o simte când

⁴ Toate sublinierile îmi aparțin.

are o fetiță – atât de criticată de oamenii de bine – este oroarea de a naște o ființă de sex feminin într-o lume în care viața pentru o femeie (ca ea, cel puțin) este pur și simplu imposibilă.

Și în relațiile ei conjugale, rolurile femeie-bărbat se inversează foarte repede; Emma devine personalitatea dominantă, iar Charles, cea dominată. Ea dă tonul, face întotdeauna ce vrea, la început doar în problemele casnice și apoi în alte domenii: Emma se ocupă de achitarea facturilor de către pacienți, obține o împuternicire de la notar pentru a lua toate deciziile și se transformă în stăpânul și domnul casei. Obține acest privilegiu prin bunăvoință, căci îi e de-ajuns puțină viclenie și niște drăgălășenii pentru a-l transforma pe Charles într-un instrument; dar, dacă e necesar, nu șovăie să recurgă la forță, ca atunci când își pune bărbatul la zid, obligându-l să aleagă între ea și soacra ei. Ascendentul pe care Emma îl are asupra lui Charles, în loc să înceteze după moarte, atinge apogeul când aceasta se sinucide. Primul lucru pe care-l face Charles la dispariția ei este să decidă o înmormântare somptuoasă și romantică, în conformitate cu gusturile Emmei. După aceea, preia morbul risipei de la ea, capriciile rafinate ale nevestei, grăbindu-și ruina aidoma ei. Naratorul rezumă această situație printr-o imagine tulburătoare: „Emma îl corupea de dincolo de mormânt”⁵.

Dar în realitatea fictivă cazul Emmei nu este unic; mai sunt și alte femei care-și asumă roluri masculine, fără a se simți din această pricină atât de frustrate ca Doamna Bovary. E vorba de două femei dârze, care conduc și devin bărbați în căsnicie, din pricina slăbiciunii soților. Mama lui Charles Bovary devine șefa casei de când menajul se duce de râpă, la fel ca și prima soție a lui Charles, care, de când se căsătorește, „e stăpânul”, după

⁵ Singurul care a remarcat, cu obișnuita-i luciditate critică, că semnificativ în personalitatea Emmei este amestecul de virilitate și de feminitate a fost Baudelaire. În recenzia făcută cărții, el a scris: „Flaubert nu s-a putut abține să nu facă să curgă prin venele personajului său sânge bărbătesc” și „prin ceea ce are ea mai energic și mai ambițios, dar și visător, doamna Bovary este un bărbat. Ca și Pallas Atena înarmată, ivită din capul lui Zeus, acest bizar androgin a păstrat farmecul unui suflet viril într-un grațios trup feminin”. Recenzia a apărut în *L'Artiste* în 18 octombrie 1857 și a fost republicată apoi în *L'Art romantique*.

cum precizează naratorul. Firește că există totuși o diferență. Aceste femei nu sunt propriu-zis niște feministe, la ele nu descoperim nici urmă de revoltă implicită în inversarea rolurilor, ci, mai degrabă, resemnare. Acestea își asumă rolul de bărbat fiindcă n-au de ales, dat fiind că soții lor au renunțat la acest rol și cineva trebuie să ia hotărârile în casă. La Emma, virilitatea nu e doar un rol pe care și-l asumă pentru a umple un gol, ci și o ambiție de libertate, un mod de a lupta împotriva mizeriei condiției de femeie.

(e) O LUME BINARĂ

Realitatea fictivă se distinge, de asemenea, printr-o ordonare misterioasă, care se bazează pe numărul doi. Această lume e organizată pe perechi: tot ce există lasă impresia că este unul și dublul acestuia; viața și obiectele par a fi o îngrijorătoare repetiție. În această lume binară, unu e doi, adică totul este unu și replica lui, uneori identică, alteori deformată; aproape nimic nu există de unul singur, aproape totul se dedublează în ceva care îl confirmă ori îl neagă. Această simetrie se poate urmări în personaje și în acțiuni, în locuri și în obiecte. Realitatea fictivă, spre deosebire de cea reală, nu lasă impresia că crește și se dezvoltă liber, haotic, ci în cadrul unei planificări inflexibile, în funcție de o lege immanentă sau de o virtualitate universală, căreia nimeni și nimic nu-i scapă, care a înlocuit individualitatea prin dualitate ca celulă primordială a vieții. Dinamicii fatidice a împerecherii i se supun ce e viu și ce e inert, alcătuind un sistem de relații ce nu se poate explica în mod rațional: în acest sens, realitatea fictivă nu este istorică, ci magică.

Un element dramatic constant în povestea Emmei îl constituie lupta dintre realitatea obiectivă și cea subiectivă. Emma nu face diferența dintre cele două, ea poate trăi realitatea doar în chip iluzoriu, încercând s-o facă să devină concretă. Iluzie și realitate sunt în roman versiuni opuse ale aceluiași lucru, două surori (una frumoasă, alta urâtă) de nedespărțit. Realitatea își arată partea sordidă, contrastând astfel cu imaginea înfrumusețată pe care i-o creează – cu ajutorul romanelor romantice – fantezia Emmei, și, în paralel, această realitate subiectivă își

dezvăluie culoarea, măreția și bogăția (caracteru-i iluzoriu: imposibilitatea ei), fiind confruntată cu versiunea ei obiectivă, cenușie și meschină. Așadar una este indispensabilă celeilalte pentru constituirea realității fictive, ce rezultă din acea dialectică între fațetele „reale” și „ideale” ale vieții. Flaubert îi scria Louisei Colet în 21 martie 1852: „Toată valoarea cărții mele, dacă are vreuna, va consta în a fi știut să merg drept pe un fir de păr, suspendat între dublul abis al lirismului și al vulgarului (pe care vreau să le topesc într-o analiză narativă)”. Faptul că a reușit acest lucru nu înseamnă *total*, dar constituie cu siguranță unul dintre meritele romanului, clădit într-adevăr pe contrarii care, completându-se în mod intim și necesar, fără a-și pierde din această pricină specificitatea, conferă lumii fictive o natură originală. Și în această îmbinare de contrarii – realitatea și iluzia sau, cum zice Flaubert, „liricul” și „vulgarul” – *Doamna Bovary* îndeplinește vocația totalizatoare a romanului: în realitatea fictivă nu numai ceea ce există alcătuiește viața; și ceea ce nu există are această misiune. Despre *Doamna Bovary* se spune cel mai ades că a desființat romantismul și a inaugurat curentul realist. Mai corect ar fi să vorbim mai degrabă despre un romantism completat decât unul negat. Romanticii descriau în exclusivitate (Lamartine, Chateaubriand) sau de preferință (Victor Hugo) versiunea subiectivă a realului, înlocuind realitatea cu iluzia. În *Doamna Bovary*, Flaubert a extins acea realitate mutilată, adăugându-i jumătatea abolită de fantezia romantică (dar fără a o suprima pe prima, așa cum aveau să procedeze mai târziu Zola, Huysmans, Daudet). În roman apar componentele iubirii romantice: efuziunea sentimentală, destinul tragic, retorica de un lirism accentuat. Dacă este scos din context, dialogul amoros dintre Emma și Léon – care se regăsește aproape în tot capitolul întâi din cea de-a treia parte – pare a fi prototipul unui roman romantic. Dar contextul ne arată uriașa doză de irealitate ce o conțin frumoasele fraze ale amantilor: minciunile voluntare sau involuntare pe care le spun, capcanele și propriile înșelăciuni cărora le cad victime, distanța care separă cuvintele de faptele lor. Spațiul pe care-l instalează naratorul între realitate și iluzie nu înseamnă condamnarea definitivă a uneia de către cealaltă: scena nu e o farsă. Aceste

delicate falsități pe care le proferează sunt întotdeauna înduioșătoare, fiindcă ele dezvăluie setea lor de absolut, de bucurie, de frumusețe – nevoia de iluzie – efortul lor de a depăși, prin cuvinte, abisul dintre idealurile lor și adevărata lor condiție.

Sistemul dual pe care-l organizează realitatea fictivă nu constă în ceea ce gândirea dialectică numește identitate a contrariilor, ci, mai degrabă, în reciprocitatea acestora. Ele nu se contopesc într-o sinteză superioară, ci coexistă ca elemente diferite care, totuși, ating realitatea deplină doar prin cauzalitate reciprocă. Când Flaubert scria *Doamna Bovary* i-a dat Louisei Colet să-i citească *Notele de călătorie* din Orient și Louise a fost scârbită de descrierea celebrei prostituate egiptene Ruștiuc-Hânem cu care Gustave trăise o singură, dar intensă noapte de dragoste. Louise a considerat umilitor portretul făcut curtezanei, ce includea, pe lângă rafinatele-i podoabe, și păduchii ei. Iată ce i-a răspuns Flaubert: „Îmi spui că păduchii lui Ruștiuc-Hânem ți-o degradează; pe mine tocmai asta mă încântă. Mirosul lor greșos era amestecat cu parfumul pielii ei îmbibate de santal. Vreau în toate un gust amar, veșnice fluierături în toiul triumfurilor, și dezolarea însăși în entuziasm. Asta mi-aduce aminte de Jafa unde, intrând, adulmecăm laolaltă mirosul lămâilor și al cadavrelor; cimitirul desfundat lăsa să se vadă scheletele pe jumătate putrezite, în timp ce pomii verzi își legănau deasupra capetelor noastre fructele aurii. Nu simți cât de completă e această poezie și că ea e marea sinteză? Toate poftele imaginației și ale minții le satură deodată; nu lasă nimic în urma ei” (Scrisoare din 27 martie 1853). Formula pe care o folosește Flaubert („marea sinteză”) dă naștere la confuzii. Mirosul greșos îl excită fiindcă se amestecă cu parfumul de santal, și acesta din urmă fiindcă e în contrast cu primul, dar fără ca vreunul dintre cele două să dispară într-un parfum intermediar hibrid. Cele două prezențe distonante se ațăță una pe cealaltă și, conviețuind în trupul prostituatei, se definesc reciproc, iar tocmai această relație de fraternitate adversă, de aspră vecinătate (mirosul lămâilor și cel al cadavrelor din Jafa) îl fascinează pe Flaubert. Deci, așa cum ne dovedesc amintirile autorului despre curtezana de pe Nil și despre cimitirul palestinian, în realitatea reală aceste dualități sunt posibile. În cea fictivă ele

vor fi *necesare*. În viața reală ele pot surveni; în ficțiune, obiecte, persoane și fapte vor da impresia că *nu* vor apărea decât grație dualităților, a contrastelor (ca în acest caz) sau grație asemănărilor. În plus, citatul este interesant căci putem observa cum în asocierea contrariilor Flaubert întrevește realizarea unui proiect totalizator: să fie demolite *toate* poftele gândului și ale imaginației și totodată *nimic* să nu fie respins. Această ambiție se exprimă în realitatea fictivă tot prin sistemul binar: fiecare obiect, faptă sau persoană fiind el și contrariul lui reflectă, sintetic, în orice parte a povestirii o totalizare echivalând cu ceea ce dorește întregul să reprezinte. Această năzuință totalizatoare a lui Flaubert nu s-a ivit o dată cu *Doamna Bovary*. Cu cinci ani înainte de a începe romanul, îi scria Louisei: „Dincolo de frumoasele aparențe, eu caut substraturile ticăloase și încerc să descopăr, dincolo de mârșăvii, fațete ascunse de devotament și de virtute. E o manie destul de bună, care te ajută să descoperi noul acolo unde nici măcar nu bănuiai că poate exista” (Scrisoare din 5 septembrie 1846). Această apropiere de lucrurile omenești, pe lângă descoperirea noului, împiedică distribuirea schematică a viciilor și a virtuților și ne face să înțelegem că bunătatea și răutatea pot fi atributele aceleiași persoane în același timp pentru probleme diferite și postulează complexitatea contradictorie, polivalența vieții.

Un domeniu în care binomul realitate-iluzie se manifestă în mod sistematic în lumea fictivă este cel al cuvântului. Aceleași lucruri se schimbă și se opun între ele, în funcție de felul în care sunt realizate ori scrise. Prin scris, realitatea devine minciună. Corespondența, jurnalismul, cărțile sunt în *Doamna Bovary* agenți care transformă realitatea. Dacă am crede doar ceea ce spun romanele, presa ori scrisorile, am avea o versiune falsă asupra realității fictive; am cunoaște anumite întâmplări, nu așa cum s-au petrecut ele efectiv, ci așa cum personajele cred sau doresc să ne facă să credem că s-au petrecut ele. În realitatea fictivă, să scrii înseamnă să înșeli mereu; scrisul este regatul fanteziei. Neadaptarea Emmei la viață se datorează în bună parte lecturilor ei, acelor povești romantice ce au creat în mintea ei o realitate ideală, care nu se potrivește cu cea reală (deci romanele respective falsifică viața). De aceea persoanele

înțelepte, ca mama lui Charles, se tem de pasiunea Emmei pentru romane. Și au și de ce. Faptul că insatisfacția Emmei este legată de literatură se vede foarte bine din episodul care urmează imediat după ce ea i se dăruie lui Rodolphe. Doamna Bovary crede că intră în lumea eroinelor de ficțiune, fiind sigură că iluzia se va transforma în fine în realitate: „Atunci își aminti de eroinele cărților pe care le citise, și mulțimea lirică a acelor femei adultere începu să-i cânte în amintire cu glasuri de surori care o vrăjeau. Devenea ea însăși o părticică reală a acelor închipuiri...” Poate că dacă Emma n-ar fi citit toate acele romane, viața ei ar fi fost alta (la fel s-ar fi întâmplat și cu Don Quijote, dacă n-ar fi citit romanele cavalerești); poate și-ar fi suportat soarta cu calmul și inconștiența celorlalte burgheze din Yonville. Minciunile ficțiunii i-au umplut mintea de poftă, de neliniște, de vise. Ca și literatura, în realitatea fictivă jurnalismul este un alt mare creator de iluzii. Diferența constă însă în faptul că iluziile din romane sunt frumoase și nobile, iar cele din presă murdare și josnice. Presa ni se înfățișează pretențioasă și demnă de dispreț; în ea se revarsă pedanteria lui Homais, deformând hiperbolic realitatea și presărând cu citate clasice comișile agricole din Yonville. Romanul ne prezintă cele două planuri în care se desfășoară acest eveniment: cel istoric și cel retoric; ceea ce s-a întâmplat și deformarea verbală a faptelor, înfăptuită de farmacist. Ceea ce în realitate a fost o sărbătoare populară, plină de elemente absurde și tragicomice, devine prin cuvinte o ceremonie de un suprem rafinament, o sărbătoare a progresului și a științei, plină de patriotism. Și mai rele sunt minciunile pe care le propagă *Le Fanal de Rouen* când Homais – acționând în numele „ticăloșiei vanității”, după spusele naratorului – scrie note înveninate împotriva Orbului pe care-l urăște, fiindcă nu l-a putut vindeca. Ziarul creează în mod eficient mediul moral în care trăiesc personajele: un mediu al minciunii. De aceea, persoanele instruite – cele mai culte – sunt și cele mai mincinoase. Cei care spun adevărul sunt de obicei proștii, ca bietul Charles Bovary, sau oamenii simpli, ca tatăl Emmei. În schimb, Léon, Rodolphe, Emma, Homais se înșală continuu între ei și se înșală și pe ei înșiși. Iar atunci când folosesc cuvântul scris, se întrec pe sine prin modul în care

fabulează, prin felul în care transformă realitatea în irealitate. În acest sens, scrisoarea de despărțire pe care i-o scrie Rodolphe Emmei în ajunul datei fixate pentru fugă e un exemplu grăitor. După principiul vaselor comunicante, folosit cu aceeași măiestrie ca în episodul comițiilor agricole, naratorul ne dezvăluie, în două pagini admirabile, una dintre acele dualități contradictorii, tipice realității fictive: minciuna și adevărul unei situații. Scrisoarea pe care Rodolphe i-o trimite Emmei dezmente sistematic ceea ce gândește și ceea ce simte el. Și viceversa. Mâna lui caligrafiază fraze melancolice, dureroase, generoase, descriind sacrificiul la care e dispus să consimtă pentru ca Emma să nu comită imprudența de a fugi cu el. În schimb, mintea lui nu vrea altceva decât să găsească o soluție pentru a scăpa de o amantă care a devenit plictisitoare. Din antagonismul dintre cuvinte și sentimente se ivește adevărata personalitate a lui Rodolphe. Între viață și scris se produce întotdeauna un divorț în realitate fictivă; ambele întruchipează acele elemente din al căror conflict își extrage romanul forța dramatică: realitatea și iluzia.

Dacă analizăm decorul în care se desfășoară istoria Emmei Bovary, descoperim o simetrie a locurilor; locuri asemănătoare sau total diferite. Viața familiei Bovary se desfășoară în două sate gemene. Prin ce se deosebește Tostes de Yonville? Cătunuri normande, minuscule, cu unica lor uliță lungă pe care se aliniază casele sătenilor și cu personajele lor tipice, cu viața lor monotonă, înconjurată ambele de ogoare identice, pe care se află risipite casele fermierilor și cu drumurile pe care le străbate neobosit Charles Bovary în slujba pacienților lui. Unul pare să-l repete pe celălalt. Când, după criza Emmei, familia Bovary se mută din Tostes în Yonville, decorul își schimbă doar numele, nu și esența: topografic și sociologic rămâne același loc. Dar Tostes este doar unul dintre punctele de referință pentru Yonville: celălalt este Rouen. Dacă Tostes este identic cu Yonville, Rouen este opusul acestuia; e orașul cu viață tumultuoasă în care Emma se consolează, dând uitării satul sufocant: de aici îi parvin revistele și romanele ce îi permit să viseze, de aici aduce Lheureux obiectele și hainele cu care încearcă să-și umple viața searbădă și să-și alunge angoasele; aici sunt baluri și spectacole, suficient spațiu și destui oameni

ca să poate trece neobservată și să-și trăiască dragostea interzisă. Yonville și Rouen sunt doi poli între care se desfășoară viața Emmei – în momentul în care începe amorul ei cu Léon – fiind totodată domiciliile duplicității ei. Fiecare dintre aceste decoruri reflectă, prin dimensiune și caracteristici, cele două vieți ale protagonistei. Yonville, satul, reprezintă platitudinea căsniciei, plictiseala, rațiunea și prejudecățile, rutina și obligațiile casnice, constrângerea și înfrânarea instinctului, calculul sordid al facturilor și al datoriilor. Rouen, orașul, cu catedrala și cu hotelurile lui, cu restaurantele, piețele și străzile lui reflectă exuberanța pasiunii adultere, risipa, libertatea instinctelor, sărbătoarea, lipsa de griji, nebunia. Între Yonville și Rouen există o relație de vase comunicante: fiecare își dezvăluie fizionomia prin contrast cu celălalt. Așa cum viața dublă a Emmei își găsește, într-un anumit fel, materializarea geografică în dualitatea Yonville / Rouen, cele două aventuri amoroase ale ei sunt și ele legate de un decor fix. Rodolphe este castelul de la Huchette, iar Léon este Hôtel de Boulogne. Ambele locuri, contrastând între ele, îi reprezintă pe cei doi amănți: castelul, cu pietrele-i reci, cu coridoarele pustii și alcovuri elegante reflectă rafinamentul, bogăția, spiritul aristocratic și calculat al proprietarului lui; hotelul, locul de tranzit și de refugiu, reflectă instabilitatea lui Léon, obiceiurile și mentalitatea-i de clasă de mijloc. De fapt, în realitatea fictivă sunt două castele: cel de la Huchette este o versiune modestă a celui de la Vaubyessard. În schimb, Yonville, în ciuda faptului că e un cătun, își permite luxul de a avea două hanuri identice – fiecare cu sala lui de biliard – așezate unul în fața celuilalt și disputându-și puținii clienți din partea locului. Replica localului *Leul de aur* al văduvei Lefrançois este *Cafeneaua franceză* a lui Tellier. Această dublă existență a locurilor permite și existența a două ferme: cea din Bertaux, unde s-a născut și și-a petrecut copilăria Emma și ferma Rolet, de lângă Yonville, unde este crescută Berthe Bovary.

Sistemul dual îl regăsim permanent în carte în opoziția sat/oraș; simetria predominantă din roman face ca în descrieri să existe un riguros echilibru, și în cazul mediului rural și în cel urban. Astfel, celebra descriere a orașului Rouen, așa cum îi apare Emmei atunci când diligența *Rândunica* ajunge în vârful

coastei ce domină orașul, își are echivalentul în descrierea – cu care începe partea a doua – a regiunii situate la hotarul dintre Normandia, Picardia și L'Ile de France, acolo unde se află Yonville. Acest echilibru meținut în descrierea satului și a orașului impune ca Emma să se dăruie fiecăruia dintre amănții ei în ambele decoruri: pentru prima oară lui Rodolphe în mijlocul naturii, într-o scenă în care naratorul îmbină descrierea dialogului dintre cei doi cu descrierea plantelor, a arborilor, a florilor și a cerului care-i înconjoară, iar lui Léon i se dăruie pe străzile unui oraș, într-un episod care nu-i altceva decât un cadastru al urbei. Decorurile și scenele în care au loc adulterele Emmei corespund cu ceea ce sunt în plan social și profesional amănții ei: Rodolphe, un agricultor aristocrat, cu năravuri feudale, face dragoste pe iarbă, lângă cai, în aer liber; Léon, notar, produs al urbei, al birocrăției, face amor în plin centrul orașului.

Perechile Tostes/Yonville, Yonville/Rouen, sat/oraș reprezintă locurile în care se desfășoară în mod obiectiv acțiunea. Dar mai există un binom al locului, tot antitetic, care, deși apare doar uneori, e foarte important, căci, aidoma lucrurilor trăite și a celor scrise, el întruchipează opoziția fundamentală din lumea fictivă: cea dintre realitate și iluzie. E vorba despre provincie și capitală. Parisul nu apare într-un plan obiectiv, ci într-unul subiectiv: prin mituri, invenții și exagerări pe care le degajă acest nume îndepărtat și inaccesibil pentru provinciali. Provincia este realitatea; Parisul, iluzia în care se mută Emma la începutul căsniciei, pentru a lupta împotriva vieții înăbușitoare și a frustrării incipiente. Ea se deplasează în chip imaginar cu ajutorul unui plan: închizând ochii, traversează bulevardele ideale, face cumpărături în prăvălii himerice, aude în jurul ei cum trepidează caleștile onirice pe pavaj și cum licăresc în noapte fantomaticele lanterne cu gaz. Iar Parisul este acel oraș pe care imaginația vulgară a lui Homais îl preschimbă într-o orgie de baluri mascate, unde actrițele beau șampanie și fac dragoste cu studenții și unde aceștia din urmă, vrând să parvină în înalta societate, seduc dame opulente din Saint-Germain care uneori se mărită cu ei; dar mai este și periculosul teritoriu în care îți poți pierde virtutea și poți fi pradat de delincvenți experimentați. Pentru doctorul Canivet, care, spre deosebire de

Homais, urăște progresul, Parisul este locul de unde vin „inovațiile infernale”. În realitatea fictivă, Parisul nu este un loc fizic, ci unul mental, o creație a provincialilor care-și proiectează asupra capitalei temerile și năzuințele lor, fiind opusul realității în care aceștia își petrec viața.

Dacă în privința locurilor perechile sunt mai ales antitetice, în schimb obiectele duble din realitatea fictivă sunt de obicei identice. Mai ales în acest aspect au remarcat criticii sistemul binar din *Doamna Bovary*⁶. În general, însă, criticii, influențați în mod inconștient de obsesia fidelității, îi reproșează lui Flaubert această „manie” a dublului (acuzția îi aparține lui Duchet). Ce se subînțelege aici e faptul că așa cum în realitatea reală nu se produce această dualitate sistematică, nici în realitatea fictivă ea n-ar trebui să apară. Cert este însă că dacă realitatea fictivă ar fi o simplă fotografie a celei reale, aceasta n-ar mai fi o creație artistică, ci o simplă informație. Deci tocmai *elementul adăugat* reorganizează realul și conferă autonomie lumii romanești, permițându-i să rivalizeze în mod critic cu lumea reală. Dublarea obiectelor – ca și a decorurilor, a faptelor sau a personajelor – este o tactică menită să-i confere realității fictive calități proprii, spre a o elibera de modelul ei.

În exteriorul caselor din Yonville, două obiecte egale apar ca simboluri sau ornamente: „două borcane roșii și verzi” în vitrina farmacistului Homais, „două vase de fontă” la notarul Guillaumin, „două banderole de indiană” în fața prăvăliei negustorului Lheureux și „două vergele” pe inscripția frizeriei. Mai subtile sunt cele două perechi de papuci erotici care se strecoară în povestire: primii i-au fost dăruți de Léon Emmei, iar ultimii sunt tot un „cadou din dragoste”, pe care-i poartă notarul Guillaumin. Același obiect poate apărea de două ori, în împrejurări total diferite: rochia de mireasă a Emmei care în ziua nunții strălucește, inspirând bucurie, ca simbol al iluziilor

⁶ A se vedea, de pildă, Claudine Gothot-Mersch, *La Genèse de „Madame Bovary”*, Paris, José Corti, 1966, p. 266; Marie-Jeanne Durry, *op.cit.*, p. 180 și mai ales Claude Duchet, „Roman et objets: l'exemple de *Madame Bovary*”, în *Europe*, septembrie-octombrie-noiembrie, 1969, pp. 172-201.

fetei, reapare, peste ani, la înmormântare, servindu-i protagonistei drept giulgiu. Un obiect se poate dubla ca efect al cupidității, precum cele „două valize de mână” pe care Lheureux i le dă Emmei, cu toate că ea ceruse doar una singură, iar un obiect de aceeași categorie inaugurează și încheie o epocă: ajungând la Tostes, proaspăt căsătorită, Emma zărește *buchetul* de mireasă al primei soții a lui Charles, iar ultimul lucru pe care-l face, înainte de a pleca la Yonville, este să-și ardă propriul *buchet* de mireasă pe care-l descoperă într-un sertar, îngălbenit de vreme. Claude Duchet a descoperit că în capitoul comițiilor agricole numărul *doi* apare de optsprezece ori în dialogul amoros al celor „două biete suflete” și că dublarea obiectelor se constată chiar și pe estrada unde aveau să stea autoritățile, aceasta fiind înconjurată de „doi stâlpi”, iar toastul lui Homais este închinat „industriei și artei, cele două surori”. Lista poate continua la nesfârșit: pe căminul de la Hôtel Boulogne tronează „două scoici din acelea mari, roz, în care se aude vuietul mării când le pui la ureche”; pe masa din sufrageria notarului Guillaumin stau ostentativ „două reșouri de argint”, iar pe cravata acestuia strălucesc „două ace de diamant”; cizmele lui Charles Bovary „aveau două cute adânci”, iar cele ale lui Binet aveau, din pricina monturilor, „două umflături paralele”. Și Emma are de-a face cu acest *doi* când „stătea sprijinită în coate, între două ghivece cu mușcate” sau „cu cotul lângă farfuria ei, între două lumânări care ardeau”. Obiectele duble ar putea fi considerate o pură întâmplare dacă nu le-am regăsi și în alte domenii ale realității fictive. Nu este vorba de o întâmplare, ci de o fatalitate. În această lume totul tinde să fie dublu; este o lume alcătuită din perechi ai căror membri se acceptă ori se neagă unul pe celălalt.

Dacă de la locuri și lucruri trecem la povestire, observăm că și aici e prezentă legea magică a dublului: faptele tind să se repete. Emma are doi amanți, Charles are două neveste și rămâne văduv de două ori, Hippolyte suferă două operații: cea pe care i-o face Bovary pentru a-i îndrepta piciorul și cea pe care i-o face Canivet, când piciorul i se cangrenează și trebuie amputat. Sunt două scene de seducere a Emmei, ambele construite în aceeași manieră: într-una, declarațiile amoroase

ale lui Rodolphe din timpul comițiilor agricole se amestecă cu frazele tradiționale ale discursurilor; în cealaltă, în catedrala din Rouen, declarațiile de amor ale lui Léon adresate Emmei se amestecă cu elogiarea frumuseților și a curiozităților bisericii de către ghidul acesteia. Alaiul nupțial cu care debutează căsnicia familiei Bovary își are replica în cortegiul funerar din Yonville cu care se sfârșește povestea acestui cuplu. Sunt două baluri: cel de la castelul Vaubyessard și balul mascat la care asistă Emma și Léon în Rouen, versiune grosolană a acelei reuniuni aristocratice. Sunt două sărbători rurale, abundente, gălăgioase și oarecum grotești, ce se sfârșesc cu mese îmbelșugate: nunta Emmei și comițiile agricole. Sinuciderea Emmei are un precedent: prima oară era cât pe ce să se sinucidă în ziua când a primit scrisoarea lui Rodolphe, plină de pretexte inventate pentru a nu fugi cu ea. Sunt două morți: una iluzorie și o alta reală. În prima, Emma își imaginează că e pe moarte, fiind înconjurată de flori, candelabre, rugăciuni, pe un pat aranjat cu multă grijă, asemenea unei eroine dintr-un roman romantic. Cea de-a doua moarte, cea reală, contrastează brutal cu imaginea morții închipuite: otrava îi produce dureri cumplite și îi deformează trăsăturile în fața disperatului Charles și a celor doi bieți nevolnici care asistă la scenă. Pe de altă parte, otrăvirea Emmei este anunțată de o otrăvire iluzorie, în ziua când Doamna Bovary îl surprinde pe Homais certându-l pe Justin că a luat un căzânel din Capernaum, pentru dulceața de coacăze; farmacistul, înfuriat, spune că vasul se afla lângă arsenic și doamna Homais, îngrozită, își imaginează o tragedie: toată familia ar fi putut să piară. Copiii încep atunci să țipe „de parcă simțeau deja în măruntaie dureri atroce”: aceste țipete le va scoate Emma atunci când se otrăvește cu adevărat.

Un celebru binom al romanului îl constituie visele paralele ale Emmei și ale lui Charles. Fantezia fiecăruia construiește imagini ce reflectă uriașele diferențe dintre cei doi, deosebiri de ambiție și de caracter. În vreme ce Charles își imaginează un viitor calm, liniar și casnic, în care fericirea avea să vină din repetarea aceluiași fapte și din bunăstarea materială dobândită cu timpul – Berthe avea să crească, avea să semene din ce în ce mai mult cu mama ei, să devină o gospodină desăvârșită, să

poarte aceleași pălării de paie ca și Emma iar oamenii aveau să le creadă, de departe, surori; apoi urma să găsească un soț bun care avea s-o facă fericită –, Emma își imaginează un viitor care să însemne o violentă ruptură de viața ei actuală, un viitor în care nu-și au locul Yonville, Charles și nici fiică ei. Fantezia ei o poartă undeva departe, împreună cu amantul ei, spre îndepărtate locuri pline de culoare, unde splendidelor orașe cu catedrale de marmură albă și clopotnițe ascuțite le vor urma pădurile de lămâi și satele de pescari și o colibă tropicală înconjurată de palmieri: peisajele și clima vor fi la fel de covârșitoare ca și pasiunea. Fiecare vis își capătă semnificația exactă grație celui alt vis: splendoarea celui imaginat de Emma scoate în evidență platitudinea celui râvnit de Charles, egoismul femeii devine cu atât mai pregnant cu cât e mai acaparatoare prezența familiei în visul bărbatului etc. În nici un alt binom al romanului, simetria ce caracterizează realitatea fictivă nu-i atât de strictă ca în acesta: aici naratorul a dedicat fiecărui vis un număr aproape egal de cuvinte⁷.

Se repetă situații, fapte, imagini și forme (chiar dacă diferă conținuturile). Venirea doctorului Canivet la Yonville spre a-i amputa piciorul lui Hippolyte prefigurează sosirea doctorului Lariviere când Emma e în agonie: în ambele cazuri apariția medicului devine un eveniment ce provoacă agitație, curiozitatea admirativă a localnicilor și în ambele ocazii doctorii dau impresia de avânt, de stăpânire a situației; afișează un aer superior de parcă ar fi venit să pună stăpânire pe locul respectiv, nu să vindece un pacient. Se repetă gesturi: la ultima lor întâlnire, Emma și Rodolphe rămân o clipă cu degetele împreunate; fără îndoială au stat așa de multe ori în timpul dragostei lor, dar naratorul subliniază că acest gest este o repetiție exactă *a celui din prima zi*: „Ca în prima zi, la comiții!” Așadar, relația lor începe și se sfârșește cu aceeași imagine: două mâini împreunate. Moș Rouault o pierde de două ori pe Emma și în ambele ocazii, simte același lucru. Când Emma se mărită, bătrânul însoțește tânăra pereche o bucată de drum. Se desparte de ei, se

⁷ Cel puțin în privința rândurilor: treizeci pentru fiecare vis în ediția Garnier.

întoarce, dar, ajungând în vârful unei coaste – pe drumul spre Saint-Victor – se uită după ei să-i vadă cum dispar în depărtare și începe să plângă. Face același lucru când pleacă din Yonville, unde venise ca să-și îngroape fata. Naratorul subliniază caracterul repetitiv al episodului: „Dar când ajunse în vârful coastei, se întoarce și privi în urmă, așa cum făcuse și altădată, pe drumul spre Saint-Victor, despărțindu-se de ea”. Căsătoria și moartea Emmei se sfârșesc în cazul lui cu două atitudini identice: bătrânul privind un peisaj, de pe o culme, cu ochii plini de lacrimi și cu inima grea de tristețe. Aici o persoană face de două ori același lucru; sunt cazuri când un lucru e realizat de două ori de persoane diferite. Charles găsește scrisoarea de despărțire a lui Rodolphe în pod, în același loc unde se refugiase Emma în ziua când o primise și este la fel de uluit și de livid ca ea, cu ani în urmă: „Și Charles rămase încremenit și cu gura căscată, în același loc unde odinioară, și mai albă la față decât el, Emma, disperată, voise să moară”.

O formă a sistemului binar în realitatea fictivă o reprezintă duplicitatea, capacitatea personajelor de a fi două persoane în același timp, fără ca acest lucru să fie observat de cei din jur. Duplicitate nu sunt doar câteva personaje, ci toate. Bărbați și femei, în împrejurări anume, în funcție de anumiți stimuli, se dedublează. Ei nu fac asta întotdeauna premeditat, pentru a-și ascunde sentimentele față de ceilalți; uneori această transformare invizibilă se produce în mod spontan, ca în cazul lui Charles Bovary, atunci când merge pentru prima oară în vizită la ferma Bertaux. Mijesc zorile și Charles, somnoros, se lasă legănat de trapul liniștit al calului; brusc simte că în el sunt doi Charles și că trăiește simultan două situații și două perioade de timp. Se vede „dedublat”: „...se percepea dedublat, și student, și însurat, și culcat în pat, ca mai adineauri, și trecând prin salonul de reanimare, ca pe vremuri. Mirosul cald de cataplasme i se amesteca în minte cu mireasma proaspătă de rouă; auzea zdrăngănind pe vergele ineale de fier ale perdelelor de la paturi și pe nevastă-sa sforăind...” Această dedublare este aici iluzorie, ea se produce într-o persoană copleșită de somn. Ceva mai târziu, Charles va adopta o altă conduită și va avea o altă inimă și una o va respinge pe cealaltă. Heloise Bovary simte

pericolul și-i interzice să mai meargă la ferma Beratux, iar Charles se supune. Dar de îndată ce încetează s-o mai vadă pe Emma, începe s-o iubească, să și-o construiască în imaginație: „însă îndrăzneala dorinței se răzvrăti împotriva purtării lui supuse, și, printr-un fel de ipocrizie naivă, ajunse a socoti că opreliștea s-o vadă îi dădea într-un fel dreptul s-o iubească”. Această neconcordanță (ca o persoană să acționeze exact invers decât simte și gândește: de pildă Rodolphe când scrie scrisoarea de despărțire, existând așadar două persoane într-una singură, una pentru ea însăși și alta pentru ceilalți) apare adeseori în roman. Când Emma descoperă că e îndrăgostită de Léon, după instalarea la Yonville, reacția ei imediată e să devină o soție model în ochii celorlalți, inclusiv în ochii lui Léon. Văzând-o pe femeia asta harnică, simplă, amabilă, mulțumită, Homais pronunță memorabila frază: „Este o femeie cu mari resurse și locul ei n-ar fi deplasat într-o subprefectură”. Nimeni – cu excepția ei și a cititorului – nu știe că, dincolo de aparența asta de perfecțiune și de fericire conjugală, se ascunde o femeie „plină de lăcomie, de furie și de ură”. De acum înainte toată viața Emmei se desfășoară sub semnul duplicității; până la moarte vor exista în permanență două Emme: cea pe care o cunosc Charles și locuitorii din Yonville și cea pe care o cunosc ea însăși și, pentru un timp, Léon, Rodolphe și Lheureux.

Duplicitatea poate fi împărtășită, fiind o operație prin care două persoane se dedublează pentru a salva aparențele, pe de o parte, iar pe de altă parte, pentru a-și împlini dorințele. Asta se întâmplă când Léon și Emma rămân pentru prima oară singuri; cuvintele lor conduc spre o conversație banală, în vreme ce ochii, mintea și inima lor poartă adevăratul dialog: „N-aveau nimic altceva să-și spună? Ochii lor își spuneau totuși lucruri mai serioase, și pe când se sileau să găsească fraze banale, simțeau cum aceeași moleșală îi cuprinde pe amândoi; și parcă un susur al sufletului, adânc, neîncetat, ar fi copleșit murmurul glasurilor”. Această împărțire a ființei umane – spre a-și satisface dorințele fără a încălca regulile sociale – e o împărțire instinctivă în cazul personajelor; doar Rodolphe oferă o bază teoretică pentru duplicitatea lui. Astfel, în viziunea lui, există două morale. Una, cea a mediocrilor, mărunță și meschină, iar

cealaltă, pentru cei aleși, o morală care autorizează toate libertățile și excesele: „Cea mărunță, convențională, a oamenilor, care se schimbă mereu și face atâta gălăgie, se zbate acolo jos, în mediocritate, ca adunătura de imbecili pe care o vedeți. Dar cealaltă, cea veșnică, este în jurul nostru și mai presus de noi, ca peisajul ce ne înconjoară și cerul albastru care ne luminează”. De fapt, Rodolphe e un cinic și aici își dezvoltă metoda lui de seducție; fără îndoială că el nu crede prea mult în această morală superioară; Emma, în schimb, crede.

Tema dublului, în general, și a duplicității în special, nu este gratuită. Ea provine, pesemne, din dedublarea continuă pe care vocația narativă o atrage în mod implicit. Cine și-o asumă, trăiește pe de o parte experiențele ca toți ceilalți, iar pe de altă parte, le observă și profită de ele. Scriitorul, fie că se identifică, fie că nu se identifică cu experiențele trăite, se distanțează de ele și, atunci când le povestește în scris, încearcă disperat să re trăiască ce a trăit pentru *a minți* mai bine. Această dualitate explică fără îndoială de ce temele dublului și ale duplicității apar permanent în roman. Ceva asemănător se întâmplă și cu marginalizarea, temă ce reflectă condiția socială pe care i-o impune unui scriitor vocația. Flaubert a afirmat adesea că în el se aflau două persoane. Și nu vorbea doar despre cele două tendințe literare ale vocației lui – cea lirică și romantică, iubitoare de istorie și dornică de exotism și cea realistă și contemporană – ci despre cele două persoane diferite ce sălășuiau într-însul: omul care trăia și cel care crea. Iată ce i-a răspuns Louisei Colet când aceasta i-a reproșat că i-a scris Eulaliei Foucaud: „Tu-mi spui că am iubit-o cu adevărat pe femeia asta. Nu-i adevărat. Doar că în timp ce-i scriam, cu talentul meu de a mă emoționa în fața condeiului, îmi luam rolul în serios; *dar numai în timp ce scriam*. Multe lucruri care mă lasă rece când le văd sau când alții îmi vorbesc despre ele, mă entuziasmează, mă irită, mă rănesc dacă sunt eu cel care vorbesc despre ele și mai ales dacă scriu despre ele”⁸. Șase ani mai târziu, îi repetă același lucru: „Da, ciudat lucru că pana e de o parte și individul de alta” (Scrisoare către Louise, 27 iulie 1852).

⁸ Scrisoare din 8 octombrie 1846. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

Predispoziția realității fictive spre dualism se observă și în cazul personajelor. Ele apar de obicei în pereche, sugerând cristalizarea aceleiași esențe la două persoane diferite. Este cazul socrilor, al celor doi tați: al Emmei și al lui Charles. Ei sunt bărbații cei mai simpatici din povestire, cei mai puțin alunecoși și mai consecvenți ca mod de viață. Exuberantul și gălăgiosul domn Bovary e un om spontan și vesel, lipsit de infatuare și de ipocrizie, asemănându-se, în plan moral, cu moș Rouault, un om simplu și cumsecade. Cei doi cuscri scapă, fiecare în felul său, de cele două blesteme la care sunt condamnați aproape toți locuitorii societății fictive: minciuna și prostia. Cei doi medici din povestire (Charles este doar un ofițer sanitar), doctorul Canivet și doctorul Lariviere, au foarte multe lucruri în comun, deși cel de-al doilea este mai renumit decât colegul lui: aerul superior și arogant pe care-l arborează când ajung la Yonville și când vorbesc cu localnicii, siguranța lor de nezdruccinat, răceala lor profesională – ce frizează de fapt inumanul –, excelența lor apetit. Emma are doi amanți reali, dar dacă îi examinăm atent viața sentimentală, observăm că de-a lungul ei regăsim mereu binomul sau perechea, amantul real are o figură ideală cu care Emma îl asociază. În prima perioadă petrecută la Yonville, Léon este asociat în mintea Emmei cu figura deja îndepărtată și oarecum mitică a vicontelui de la Vaubyessard și acest personaj revine în imaginația Emmei și când începe relația ei cu Rodolphe. În a treia etapă, când îl reîntâlnește pe notarul stagiar la Opera din Rouen, Emma visează, romantică, la figura tenorului Lagardy și asociază figura acestuia cu Léon, așa cum mai înainte îl asociase cu figura vicontelui. E ca și cum Emma, pentru a iubi un bărbat concret, are nevoie de un stimulent inițial al unui bărbat iluzoriu (chiar dacă vicontele și tenorul există, Emma le atribuie o viață pur imaginară) a cărui materializare s-o satisfacă. Și pentru că acest lucru nu se întâmplă niciodată, ea eșuează mereu.

Dar cel mai bun exemplu pentru această natură binară a lumii fictive îl constituie, firește, tandemul Homais-Bournisien. Cei doi sunt nedespărțiți, fiind expresii simetrice și echivalente ale sectarismului ideologic și ale conformismului spiritual. Farmacistul repetă dogmele pozitivistice, prin cele mai rudimentare

formule și prin cele mai depășite argumente, fără a aduce acestei filosofii vreo contribuție personală, iar preotul își expune, la rândul lui, dogmele catolice prin clișee și exemple grosolane. Aderând la ideologii aparent opuse, amândoi au izbutit un lucru identic: un act de credință comod, care-i scutește să mai gândească pe cont propriu, care le oferă răspunsuri simple și schematice pentru toate împrejurările. Astfel au plonjat amândoi în marea automulțumirii și ambii, în fond, în deismul sau materialismul lor, reprezintă aceeași formă de abdicare umană. Cei doi întruchipează cel mai nefast exemplu al *prostiei* flaubertiene: cea intelectuală. S-a afirmat, oarecum pe bună dreptate, că prin Homais și Bournisien, Flaubert a parodiat cele două ideologii care coexistau în sânul familiei lui: spiritul științific, laic și voltairian al tatălui său și catolicismul mamei și le-a analizat cu același ochi critic pe amândouă, acesta fiind și ochiul unui sceptic. Cert este că Homais și Bournisien sunt cele două fețe ale aceluiași monede și acest lucru e magistral ilustrat în capitolul morții Emmei, când, asemenea a două marionete mânuite de același păpușar, ei sforăie simultan lângă cadavru sau, în funcție de ideologia fiecăruia, unul tămâiază camera pentru a alunga spiritele rele, în vreme ce celălalt dă cu clor ca să alunge microbii.

Grea mașinărie de construit este o carte,
și complicată mai ales!

(Scrisoare către Louise Colet,
13 septembrie 1852)

Dar *elementul adăugat* nu derivă exclusiv din temă și din personaje, ci și din felul în care este povestită istoria. Deosebiri pe care le-am remarcat în realitatea fictivă față de realitatea reală – obiectele umanizate și oamenii transformați în obiecte, femeile bărbați și bărbații femei, legea magică a dualității – îi configurează autonomia; dar decisivă pentru istorie este forma. Orice roman care nu pretinde abolirea istoriei trebuie să rezolve două probleme: folosirea timpurilor și punctul de vedere. Mulțimea de fapte, persoane, locuri, emoții trebuie să respecte o ordine de prezentare, să reflecte o cronologie. Structura temporală a unui roman reprezintă întotdeauna un factor principal al *elementului adăugat*, căci timpul fictiv nu e niciodată identic cu cel real (chiar și numai fiindcă cronologia *citită* are un timp variabil, ce depinde de starea de spirit și de voința fiecărui cititor). Pe de altă parte, datele ce alcătuiesc realitatea fictivă nu se ivesc în mod spontan: ele sunt relatate de cineva. Această existență fatidică din orice ficțiune e cea care stabilește metoda de formulare a datelor povestirii – prezentându-le, ascunzându-le ori relaționându-le între ele – și natura acestor date. Naratorul nu răspunde doar de timpul fictiv – dispunerea datelor – ci și de cuvintele ce descriu locurile și obiectele și de cele pe care le rostesc personajele. Vizibil sau invizibil, unul sau mai mulți, demn de crezare ori înșelător, naratorul, cu atitudinile sale – punctele de vedere ale unui roman – impune anumite caracteristici specifice realității fictive.

Cronologia și cuvântul, timpul și naratorul reprezintă, cu siguranță, o unitate indestructibilă; separarea lor este artificială, dar nu există nici o altă metodă de a demonstra felul în care funcționează *această mașinărie grea și complicată* ce permite unei ficțiuni să creeze iluzia adevărului, să simuleze viața.

II. CELE PATRU TIMPURI ÎN DOAMNA BOVARY

În *Doamna Bovary* timpul nu e o curgere omogenă în care evenimentele se succed lent și ireversibil, ca apele unui fluviu pe care cititorul le-ar vedea trecându-i prin fața ochilor fără a-și schimba vreodată viteza. E, mai degrabă, o curgere eterogenă care, chiar dacă marchează un progres – un înainte, un acum și un după aceea – constă în mișcări și încremeniri, în rotiri în cerc, în schimbări ce fac ca faptele și persoanele din realitatea fictivă să aibă diferite grade de certitudine, în funcție de apariția lor într-un plan ori în altul, din cele patru care alcătuiesc sistemul temporal al romanului. Sartre distinge două tipuri de durată în *Doamna Bovary*: „Unul din farmecele neobișnuite și inimitabile ale *Doamnei Bovary* îl constituie prezentarea simultană a două timpuri, unul trăit în lentoarea lui repetitivă, în lăncezeala-i monotonă, iar celălalt oracular, însă ascuns, timp teatral devenit timp românesc și care, pe alocuri, se manifestă prin semne prevestitoare ce ne dezvăluie, în momente cheie, că Emma se îndreaptă spre pierzanie, înversunându-se să-și împlinească destinul-i damnat”¹. E adevărat: în roman alternează perioade de calmă desfășurare a acțiunii, de lentă înșiruire de fapte mărunte, cu bruște accelerări, când, în câteva rânduri, acțiunea se condensează, se precipită, se transformă într-un fapt fără precedent, pentru a reveni apoi la acea liniștită și metodică periodicitate. Dar aceste fapte, chiar dacă durează un timp – de pildă numeroasele călătorii ale Emmei la Rouen și momentul în care înghite arsenicul – aparțin unui singur plan temporal,

¹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, vol. I, p. 781.

constituie același timp, deși au o importanță diferită. Cele patru planuri temporale la care mă refer împart cumva datele povestirii, iar această împărțire nu ține de durată, ci de substanță, complexitatea lumii fictive datorându-se mai ales transformărilor pe care le operează naratorul, când transferă povestirea dintr-un plan într-altul. Dacă sunt patru planuri temporale nu înseamnă, firește, că ele sunt clar delimitate. Naratorul disimulează aceste treceri, iar cititorul abia percepe continua rotație a materiei narative. Cititorul înregistrează doar consecințele acestor schimbări: densitatea și ambiguitatea cu care acestea impregnează acțiunile, mișcarea foarte personală pe care o imprimă ele povestirii. E importantă această ingeniozitate a naratorului de a crea patru timpuri diferite, dar și mai important e felul în care a distribuit în ele materia narativă spre a construi realitatea fictivă.

(a) UN TIMP SINGULAR SAU SPECIFIC

Să vedem faptele cu care începe și se sfârșește povestirea. Iată ce spune la început naratorul:

Eram în sala de studiu, când intră directorul, urmat de un elev *nou*, care nu purta uniformă, și de omul de serviciu, ducând în brațe un pupitru mare. Cei ce dormeau se treziră și sărirăm cu toții în picioare ca și cum ne-ar fi surprins învățând.

Și la sfârșit (referindu-se la Homais):

De curând a primit crucea Legiunii de Onoare.

Așadar, nu există nici o urmă de îndoială privind veridicitatea acestor fapte. Naratorul nu șovăie câtuși de puțin, e categoric cu dezvăluirile lui. În scena inițială, vedem cum se deschide ușa unei clase și-l vedem pe director care vine însoțit de un elev nou și de omul de serviciu aducând un pupitru și îi vedem pe băieții care sar cu toții în picioare, ca și cum ar fi fost surprinși învățând. În final remarcăm aceeași siguranță: farmacistul din Yonville a primit – într-un trecut foarte apropiat de prezentul în care se situează naratorul – decorația pe care și-o

dorea cu atâta ardoare: „crucea Legiunii de Onoare” strălucește acum pe acest piept umflat. Chiar dacă sunt evenimente desfășurate în două momente din trecut – primul, într-un trecut îndepărtat iar al doilea într-unul imediat – față de timpul în care s-a plasat naratorul, în ambele cazuri avem de-a face cu fapte de o singularitate și autoritate indiscutabile. Faptele s-au petrecut, au ocupat un moment concret și vremelnic, s-au regăsit într-o conjunctură de gesturi, atitudini și mișcări specifice; acum nu se mai petrec și totuși, iată-le, inconfundabile, fixate în desfășurarea povestirii, cu culoarea, volumul, soliditatea, valoarea anecdotică, semnificația lor morală și numeroasele legături cu celelalte evenimente ale romanului. Nimeni nu le poate pune la îndoială veridicitatea, originalitatea, unicitatea și nici situarea lor în cronologia fictivă. Ele există într-un nivel obiectiv al realității, nu depind de subiectivitatea personajelor, ambele înseamnă acțiune și presupun o desfășurare, o înlănțuire ordonată și progresivă a unor evenimente în care ele au fost inițial, un nimic absolut, o viitoare posibilitate, un prezent ce se materializa prin ele și, în fine, o amintire ce durează, un trecut ce se îndepărtează.

Numeroase fapte din *Doamna Bovary* se disting (ca și cele două exemple) prin obiectivitate, specificitate, mobilitate și vremelnicie. Ele reflectă astfel *timpul singular sau specific* al realității fictive și recunoaștem că povestirea se situează în acest plan când naratorul folosește, spre a se referi la el, perfectul simplu (sau forme perifrastice echivalente: „De curând a primit crucea Legiunii de Onoare”²). Când naratorul folosește acest timp gramatical, romanul atinge maximum de dramatism și de suplețe, fiindcă e timpul privilegiat al acțiunii și al mișcării; e timpul în care sunt relatate întâmplările ce fac să progreseze acțiunea, e timpul trecerilor și al schimbărilor episodice. E timpul îndeletnicirilor omenești, dar și al percepțiilor și al senzațiilor pe care naratorul vrea să le evidențieze pentru caracterul lor excepțional și instantaneu. În acest plan temporal regăsim surprizele romanului, evenimente concrete precum căsătorii, morți, operații, adultere, spectacole, fapte mărunte ca deplasă-

² În textul original: *Il vient de recevoir la croix d'honneur* (n.t.).

rile precise ale unui personaj dintr-un loc într-altul și reacțiile lor subite în fața anumitor stimuli. Tot aici intră și dialogurile care scot în evidență elemente noi și câteva referiri la peisaj și la obiecte ce nu constituie un decor permanent, fiind doar prezențe accidentale, furtive, efemere. Când materia narativă e în acest plan temporal, realitatea fictivă se află într-un stadiu de maximă animație și de efervescentă anecdotică, devenind astfel o activitate exterioară, în general, și o „istorie” în sensul că ceea ce povestește naratorul s-a întâmplat așa o singură dată, fără a se mai repeta vreodată la fel.

(b) TIMPUL CIRCULAR SAU REPETIȚIA

Pe lângă fapte singulare, naratorul relatează alte întâmplări care se deosebesc fundamental de primele prin caracterul lor repetitiv și printr-o natură pe care am putea-o numi abstractă. Sunt scene ce nu prezintă o acțiune specifică, ci o activitate în serie, repetitivă, un obicei, o deprindere. Iată, de pildă, cum se termină de regulă o zi de lucru pentru Charles, în timpul șederii familiei Bovary la Tostes:

Se întorcea târziu, la ora zece, uneori la miezul nopții. Atunci cerea de mâncare, și cum servitoarea se culcase, îl servea Emma. Își scotea redingota ca să mănânce mai în voie. Pomenea unul după altul oamenii întâlniți, satele pe unde umblase, rețetele pe care le scrisese și, mulțumit de sine, mânca un rest de tocană, curăța brânza de coajă, ronțăia un măr, își golea garafa, apoi se ducea la culcare, adormea pe spate și sforăia.

În cazul anterior, timpul narativ era o progresie în linie dreaptă; aici e o mișcare în cerc. Povestirea se mișcă, dar nu avansează, se învârtă în loc, e repetiție. Diferența dintre acest paragraf și cele citate anterior ca exemple de *timp singular sau specific* constă în faptul că în sosirea lui Charles Bovary la școală și în decorarea lui Homais exista o identitate totală între cele întâmplare și cele relatate, faptul petrecut era cel narat și invers. În schimb, aici s-a deschis un spațiu între cele două: există legături între ceea ce se întâmplă și ceea ce se povestește, dar e vorba de lucruri diferite. Ceea ce se întâmplă: sunt multe

noapți, săptămâni și luni de-a rândul, în care Charles, după ce își vizita pacienții, se întorcea acasă, cina și se culca. Fiecare dintre aceste nopți reprezenta un eveniment particular și unic, cu anumite caracteristici proprii – meniu diferit, alte haine de care s-a dezbrăcat, altfel de cuvinte rostite spre a-i povesti nevastei cele întâmplate în ziua de lucru, altfel de gesturi și cine știe câte căscături de fiecare dată – dar aceste particularități și aceste diferențe au dispărut în momentul relatării lor. Naratorul, în loc să le descrie una câte una, le-a rezumat într-o scenă arhetipală, care nu e nici una dintre cele întâmplate, dar care le concentrează și le simbolizează pe toate. Pentru a crea această scenă-rezumat, autorul a făcut abstracție de particular și s-a referit la general, la ceea ce era comun și permanent în toate acele nopți. Între faptele trăite de personaje și cele relatate de narator deja nu mai există o coincidență absolută ci una relativă: textul reflectă acum faptele într-un mod incert, nu le relatează fidel, ci creează un tablou care se inspiră din ele, pentru a-și crea propriile imagini.

Timpul verbal specific acestui plan este imperfectul indicativ. Numeroși critici, începând cu Thibaudet, îl consideră timpul flaubertian prin excelență, fiind timpul în care autorul povestea cu mai multă ușurință, folosindu-l în mod avantajos. Flaubert a conferit imperfectului o flexibilitate extraordinară, dându-i funcții nemaiîntâlnite până atunci în roman. Episoade întregi din *Doamna Bovary* sunt relatate conform acestui sistem de abstracțiuni, ce permite reducerea la un minim de cuvinte a unui număr maxim de fapte, sintetizând un lung șir de acțiuni într-una singură și dând, totodată, ideea de durată, de recurență, de povestire care avansează. Cele trei zile de amor pe care le petrec Emma și Léon în Rouen – partea a treia, capitolul III – sunt relatate aproape exclusiv în acest *timp circular*:

Se duceau într-o crâșmă cu tavanul jos, care avea niște năvoade negre atârinate la ușă. Mâncau șalău prăjit, smântână și cireșe. Se întindeau pe iarbă; se sărutau ferindu-se pe după plopi; și ar fi vrut, ca doi Robinsoni, să trăiască veșnic în locșorul acela care le părea, în fericirea lor, cel mai minunat de pe pământ. Nu era pentru prima oară când vedeau copaci, cer albastru, iarbă, când auzeau apa curgând și adierea vântului printre frunze; dar nu admiraseră desigur niciodată

lucrurile astea, de parcă natura n-ar fi existat înainte sau n-ar fi început să fie frumoasă decât după potolirea dorințelor lor.

Ceea ce descrie naratorul e ceva generic, nu specific, plural și nu singular: imagini ce rezumă acțiuni repetate de nenumărate ori de amănți până se transformă într-o oarecare rutină și care, mai târziu, în memoria lor, vor fi, desigur, bilanțul grafic ideal al acelor trei zile pline. Astfel, ceea ce povestește naratorul s-a întâmplat și nu s-a întâmplat: sunt rezumate, abrevieri, date esențiale. Materialul faptic din acest plan temporal nu este obiectiv, ca în planul temporal specific, ci este deopotrivă obiectiv și subiectiv: picioarele sunt bine înfipite în lumea obiectivă, fiind în fond „istorie”, căci autorul pornește întotdeauna de la fapte care au avut loc într-adevăr, dar jumătatea superioară a corpului e pur subiectivă, fiind o interpretare ce aparține naratorului însuși, concentrând într-o imagine ceea ce era comun într-o serie de fapte și omițând evenimentele prin care se deosebesc unele de altele. Ceea ce se relatează s-a întâmplat fără îndoială, dar nu e sigur că întotdeauna s-a întâmplat așa; singurul lucru cert e că asta s-a întâmplat de multe ori fiind vorba de un număr de acțiuni similare, cele narate devenind un fel de emblemă. Când vorbesc de fapte, restrâng adevărul; naratorul mai descrie în acest plan și sentimente și gânduri, iar în exemplul citat anterior – cele trei zile petrecute de Emma și Léon în Rouen – se observă libertatea cu care autorul depășește limitele lumii exterioare și interioare, ușurința cu care povestește, în cadrul aceleiași mișcări circulare, ceea ce făcea și simțea cuplul.

Acest timp circular sau repetat este timpul reflecției, al stărilor sufletești; timpul ce modelează psihologiile personajelor, motivațiile ce vor precipita ulterior faptele bruște, timpul minuoaselor activități ale vieții de rutină, sociale sau familiale. Contrastând cu acestea, faptele excepționale, unice și efemere din planul singular, vor ieși și mai mult în evidență. Acesta este planul plictiselii și al monotoniei, al previzibilului și al socialului (în vreme ce anteriorul aparținea mai ales individualului) și grație acestui plan, realitatea fictivă își are durata ei specifică, calmă, cadentată, majestuoasă, de formidabilă întindere, căci

imaginile timpului circular îi permit naratorului să îmbogățească materia – fiecare fapt relatat reprezintă mai multe fapte întâmplare – fără a folosi mai multe cuvinte. Acesta este timpul locurilor și al obiectelor permanente, al acelui peisaj rural, urban și casnic ce are stabilitate, căci el cuprinde multe acțiuni sau acțiuni ce se prelungesc.

În acest timp circular, realitatea fictivă e admirabil descrisă – ea lasă impresia unui lent și puternic vârtej, a unei curgeri neîncetate în cerc – în povestea lunilor de dragoste dintre Emma și Léon (partea a treia, capitolul V). Emma mergea să-l vadă pe Léon în zilele de joi, pretextând niște lecții de pian; își petrecea ziua cu el la Rouen și seara se întorcea la Yonville. Naratorul reduce la o zi de joi ideală – joi etalon sau joi matrice – aceste zeci de drumuri făcute de Emma spre a-și petrece ziua cu amantul ei, și include în această zi abstractă, reprezentantă a celorlalte, chiar și mici incidente, ca gesturile mecanice pe care le făcea Emma când diligența lui Hivert ajungea la bariera de la intrarea în oraș: „Emma își scotea galenții, își punea alte mănuși, își potrivea șalul, și, la douăzeci de pași mai încolo, cobora din *Rândunica*”. Nici dialogurile n-au fost omise; naratorul reflectă, printr-un schimb însuflețit de cuvinte, mii de lucruri pe care amănți și le-au spus, pesemne, în acele întâlniri săptămânale:

Ea se apleca spre el și murmură, înăbușindu-se parcă de-atâta desfătare:

– O! Nu te mișca! Nu vorbi! Privește-mă! Din ochii tăi răzbate ceva atât de dulce, care-mi face așa de bine!

Îi spunea „copil”:

– Copilule, mă iubești?

Cititorul nu știe cu precizie dacă s-a petrecut vreodată o scenă identică, cu aceleași gesturi și aceleași cuvinte dar înțelege că, adeseori, în camera din Hôtel de Boulogne, s-au petrecut scene asemănătoare: s-au rostit asemenea cuvinte și s-au făcut astfel de gesturi. Deci, naratorul a realizat mai multe lucruri în același timp: a relativizat povestirea, i-a imprimat o anume incertitudine, un oarecare mister – căci imaginile se distanțează de ceea ce reprezintă ele; ele nu mai servesc lucrurilor, ci se servesc de lucruri – și a sugerat ideea unei permanențe în miș-

care, a unei mișcări statice. Toate acestea accentuează originalitatea lumii fictive.

Când naratorul se așază în acest plan, între cele relatate și cele întâmplăte se stabilește o relație asemănătoare cu aceea care există între realitatea reală și cea fictivă. Aceasta din urmă nu este o reflectare servilă, ci o imagine care, deși e alcătuită cu materiale preluate din realitatea reală, reprezintă o entitate autonomă. Tot astfel și cuvântul naratorului în timpul repetitiv devine o entitate verbală care deși preia din realitatea fictivă, face ceva mai mult decât s-o relateze: există și ea ca realitate distinctă.

(c) TIMPUL IMOBIL SAU ETERNITATEA PLASTICĂ

Sunt alte momente în realitatea fictivă, în care timpul nu este nici liniar și rapid, nici lent și circular, ci pare a se fi volatilizat. Acțiunea dispare, oameni, lucruri, locuri rămân imobile și, ca și cum s-ar fi sustras coșmarului cronologiei, trăiesc o clipă eternă. Realitatea fictivă din acest plan este exterioritate, formă, perspectivă, textură, culoare: o prezență plastică, un corp ce există doar pentru a fi contemplat. Timpul gramatical care-i corespunde este prezentul indicativ, iar cel mai bun exemplu îl regăsim la începutul părții a doua, când este descris Yonville:

La poalele coastei, după pod, începe o șosea mărginită de plop tineri, care te duce drept la primele case din sat. Sunt îngrădite cu garduri vii, în mijlocul unor ogrăzi pline de clădiri răzlețe, teascuri, rotării, velnițe, răspândite pe sub copaci stufoși care au scări, prăjini sau coase atârinate prin crengi. Acoperișurile de paie, asemenea unor căciuli de blană trase pe ochi, acoperă aproape o treime din ferestrele scunde, ale căror ochiuri groase și bombate au câte un gurgui la mijloc, ca fundurile de sticle...

Nimic nu se mișcă, timpul nu se scurge, totul e materie și spațiu ca într-un tablou. Oamenii descriși în acest plan temporal devin o atitudine, o grimasă, un gest surprins de obiectivul unui aparat de fotografiat, iar realitatea fictivă se preschimbă într-unul din acele decoruri ce găzduiesc rigidele figuri din muzeele cu obiecte de ceară. În castelul de la Vaubyessard, Emma surprinde această imagine, trecând prin fața unei săli:

„Emma văzu în jurul mesei bărbați cu înfățișare gravă, cu bărbia proptită pe cravate înalte, toțidecorați și zâmbind tăcuți, în vreme ce loveau cu tacul. Pe lemnul întunecat al lambriurilor, mari rame aurite purtau pe marginea de jos, scrise cu litere negre, niște nume”. Din aceeași substanță par a fi plămădiți: cadrele aurite, literele negre și bărbații împietriți. Cei din urmă, cu maxilarele proptite în cravate și cu un zâmbet înghețat pe buze, au fost imortalizați într-o atitudine teatrală, neliniștitoare și grotescă, în clipa în care loveau cu tacul. În acest caz, operația de înghețare a imaginii o realizează un personaj: ochii Emmei captează scena și o imortalizează, alcătuind din acești jucători – pentru care scurgerea timpului nu mai contează – o imagine plastică. Alteori naratorul însuși întrerupe cursul acțiunii, instalându-și personajele într-o anumită atitudine, și – așa cum procedează pictorul cu modelul lui – le menține fixe, pozând pentru el în timp ce le pictează: „Ea (Emma) descosea tivul unei rochii, iar resturile le lăsa să-i cadă primprejur; doamna Bovary mama, fără să-și ridice privirea, făcea zgomot cu foarfeca iar Charles, cu papucii și cu vechea-i redingotă cafenie ce-i servea drept halat de casă, stătea cu mâinile în buzunar și nu mai scotea nici un cuvânt; lângă ei, Berthe, într-un șorțuleț alb, răzuia cu lopățica nisipul de pe alei”. În acest exemplu, ca și în cel anterior, imperfectul echivalează cu prezentul: cât timp durează descrierea, acele figurine sunt acele atitudini fixe, acea relație de armonie, acea îngrijită dispunere și distanța ce le separă, tăcerea care le învăluie. Personajele, aidoma celor dintr-un portret de familie dintr-un interior flamand, nu sunt o apariție, ele chiar așa sunt: prezența lor reflectă esența lor.

Acest plan temporal aparține descrierii, este timpul lucrurilor și al lumii exterioare, conferind romanului densitate fizică și acea materialitate cu care asociem, inevitabil, numele lui Flaubert. Când realitatea fictivă este timp imobil, vocea umană dispare și, o dată cu ea, și intimitatea, gândurile și sentimentele: viața devine mută și statuară, lipsă de acțiune și plasticitate. Cuvântul tinde să fie pur informativ, să dispară în obiect și, o dată cu dorința de precizie și exactitate, se ivește în el o înclinație absorbantă pentru vizual și tactil. Timpul acesta este, prin excelență, timpul naratorului: el acționează ca principal

intermediar între realitatea fictivă și cititor, el, preschimbat în niște ochi avizi, capabili să încremenească totul în jur, și în cuvinte ce devin pensule își asumă aproape în totalitate responsabilitatea de a trasa formele și de a dezvălui conținuturile. În planurile specific și circular, realitatea fictivă e descrisă aproape întotdeauna prin intermediul conduitei personajelor; în acest plan, naratorul își asumă direct această misiune.

Acest timp imobil este și cel al „filosofiei” realității fictive, pe care o voi expune în capitolul ce urmează. Acele principii de ordin etic, istoric sau metafizic, fiind stipulate direct de narator, există în mod atemporal și devin niște premise fatidice ce scapă posibilităților de evoluție și modificării realității fictive.

(d) TIMPUL IMAGINAR

În cele trei planuri temporale anterioare se poate remarca o trecere treptată de la mișcare la repaus, de la dinamic la static. Trecând prin fiecare dintre ele, materia narativă a fost, succesiv, o acțiune rapidă și evidentă, o îndeletnicire calmă și relativă și, în sfârșit, o imobilitate teatrală și plastică. Acum ea va fi o irealitate. Cele trei planuri aveau ceva în comun: faptele, obiectele și locurile descrise aveau o existență total sau parțial obiectivă, existau prin ele însele, ocupau un spațiu în realitatea fictivă. Dar mai există un alt plan în roman – alcătuit din persoane, lucruri și locuri – a cărui existență este doar subiectivă. Persoane, locuri și lucruri nu intră în cronologia fictivă, nu îndură teribila lege a duratei, nu ocupă un spațiu concret: regatul lor nu e istoric, ci imaginar. Ele există în imaginația personajelor; sunt ființe visate ori inventate sau imagini rezultând din ambiție, curiozitate, frustrare și, uneori, din teroare. E cazul lui Homais, căruia îi trec prin fața ochilor „fundul beciurilor de închisoare, familia înlăcrimată, farmacia vândută, toate borcanele împrăstiate...” Numai el (și cititorul) întrevade aceste catastrofe care nu s-au produs și nu se vor produce decât în conștiința înspăimântată a farmacistului, în ziua când este convocat la procurorul regal din Rouen spre a fi muștrat pentru practicarea ilegală a medicinei. Acele beciuri de închisoare, acele lacrimi neconsolate, acea farmacie distrusă diferă cu

totul de faptele și persoanele din exemplele anterioare. Existența lor reflectă un parazit de-al lui Homais, iar ele nu exprimă ceea ce sunt ele însele, ci ceea ce este el de fapt: conștiința lui încărcată, imaginația care-i intră în funcțiune pornind întotdeauna de la fapte banale.

Acesta este timpul personajelor, un timp ce le aparține și de care sunt responsabile. Când materia narativă e descrisă în acest plan, naratorul se îndepărtează la maxim, devine cât mai invizibil cu putință. Acesta este timpul somnului și al coșmarului, al intimității și al dorinței nesatisfăcute (sunt gândurile lui Rodolphe când o cunoaște pe Emma și presupune cam ce fel de viață duce ea și își propune s-o seducă: „În timp ce el bate drumurile pe la bolnavii lui, ea stă acasă și cârpește ciorapi. Și ce ne plictisim! Și ce-am mai vrea să stăm la oraș, să dansăm polca în fiecare seară! Biata femeiușcă! Oftează după dragoste ca un crap după apă, pe masa din bucătărie. Din trei vorbe curtenitoare, e în stare să te adore, sunt sigur! Ar fi gingaș! Încântător!”) Este timpul himerei, cel care-ți permite să cunoști, prin imaginile create, cultura, inteligența și, mai ales, geniul inventiv al personajelor, felul în care, pornind de la real, acestea își construiesc irealul. Faptele și lucrurile regăsite în acest plan nu sunt gratuite, nu îndeplinesc pur și simplu o funcție expresivă. În această istorie în care accentul cade pe lupta dintre iluzie și realitate, ele reprezintă una dintre forțele aflate în luptă, cea care până la urmă va fi învinsă. Să nu ne închipuim cumva că numai Emma – care trăiește cel mai intens irealitatea fictivă – cu imaginația ei, populează acest plan temporal cu frumoase elemente inexistente. Este, cu siguranță, principala creatoare a imaginarului din *Doamna Bovary*, dar și Homais este un activ fabricant de mituri și chiar și Léon, în tinerețea lui, când visa în Yonville la acel Paris legendar unde se auzea din depărtare „fanfara balurilor mascate, cu râsetele grizetelor”: „Își mobilă, în gând, un apartament. O să ducă o viață de artist. O să ia lecții de gitară! O să aibă un halat, o beretă-bască, pantofi de catifea albastră! Și admiră, chiar de pe acum, deasupra căminului, două florete încrucișate, cu un cap de mort și o gitară deasupra”.

Ființele ce aparțin acestui *timp imaginar* sunt coerente: sunt stilizări „romantice” ale realității obiective, datorită lecturilor, ca în cazul Emmei, ori a ingenuității și a prejudecăților, cum se întâmplă cu Léon, Homais sau Rodolphe. Am văzut cum, cu ajutorul unui plan, Emma se deplasa la Paris fără să iasă din casa ei din Tostes: „Închidea pleoapele și vedea prin beznă becurile de gaz răsucindu-se în bătaia vântului și scările caleștilor, care se aliniau cu mare zarvă în fața peristilului teatrelor”. Sunt imagini pe care le creează fantezia ei cu materiale ce provin din romanele de adolescență, din istorisirile pe care le povestea la colegiu acea aristocrată ruinată ce venea să lucreze cu maicile, din revistele și cărțile pe care le împrumuta de la bibliotecile din Rouen. Această relație dintre real și imaginar se reflectă cu precizie atunci când Emma, după ce i s-a dăruit lui Rodolphe, e foarte convinsă că avea să devină „o pătetică reală a acelor închipuiri” și o soră a „eroinelor cărților pe care le citise”. Și această relație extrem de dramatică se mai vede atunci când poate fi perceput abisul dintre modelul real (Léon) și năluca ei (bărbatul căruia Emma crede că-i trimite scrisori), când relația amoroasă dintre cei doi e pe sfârșite, dar Emma continuă să-i scrie: „Însă, scriind, vedea un alt bărbat, o fantomă alcătuită din cele mai aprinse amintiri, din lecturile cele mai frumoase, din poezile cele mai aprige; și până la urmă devenea atât de real, de accesibil, încât ea fremăta uluită, fără însă a și-l putea închipui deslușit, atât de mult se pierdea, ca un zeu, în bogăția însușirilor sale. Îl vedea în ținuturi albastrii, în care scări de mătase se leagănă la balcoane în boarea florilor, în lumina lunii. Îl simțea alături de ea, trebuia să vină, s-o răpească cu totul, într-un sărut. După asta cădea iar din visurile ei, istovită, căci aceste porniri de dragoste nelămurită o oboseau mai mult decât cele mai mari orgii”. În acest paragraf se vede importanța pe care o are imaginarul pentru Emma; există în ea o vocație atât de puternică încât evidența realului n-o poate opri. E de-ajuns ca ea să pună mâna pe condei, să gândească ori să viseze, pentru ca notarul anodin să-și părăsească întruparea carnală, starea sa lumească și să se preschimbe într-o ființă extraordinară, la a cărei existență colaborează „amintirile cele mai înflăcărate”, „lecturile cele mai frumoase”

și „dorințele cele mai puternice” ale Emmei. Această realitate închipuită face din Emma o revoltată, ea îi dă puterea să trăiască și, în cele din urmă, să se sinucidă.

Dacă celorlalte planuri temporale le corespunde un timp gramatical (explicit sau implicit), acestuia, în schimb, îi poate corespunde oricare; timpul verbal îl respectă pe cel folosit de personaj când povestește. În majoritatea cazurilor, irealitatea este o iluzie viitoare, precum visurile paralele ale Emmei și ale lui Charles, când fiecare își imaginează un viitor pe măsură. Dar mai sunt și altele, în care e vorba de o iluzie prezentă, ca în cazul lui Léon, care se transformă într-o fantomă, părăsindu-și întruparea carnală pe măsură ce Emma îi scrie, sau de una trecută, când imaginația Emmei vede altfel lucrurile trăite, îmbogățindu-și amintirile din copilărie.

Spuneam anterior că această structură temporală reprezintă o unitate indestructibilă. Deci, fundamentală nu este existența acestor patru planuri ce conferă materiei narative diferite viteze, certitudini sau naturi, ci interdependența, trecerile dintr-un plan într-altul, modul în care acestea se modifică și se completează între ele. Acest sistem de alianțe și de opoziții, complexitatea ansamblului, conferă eficacitate structurii temporale. O mare orchestră, cu muzicieni dotați cu cele mai bune instrumente, n-ar fi de nici un folos fără un dirijor capabil să organizeze materialul de care dispune. Concertul reușit este, în cele din urmă, ceva mai mult decât simpla adunare a elementelor care l-au făcut posibil. După instrumente și muzicieni, să-l vedem acum în acțiune pe dirijorul orchestrei.

III. TRANSFORMĂRILE NARATORULUI

Cine povestește istoria *Doamnei Bovary*? Mai mulți naratori ale căror voci sunt atât de subtile încât cititorul abia sesizează schimbările de perspectivă și are impresia că naratorul e unul singur. Ca și în cazul planurilor temporale, existența mai multor naratori – rolul distinct pe care-l are fiecare – este la fel de importantă ca și modul în care se face trecerea de la unul la altul. Momentul în care se produc aceste transformări și discreția cu care se produc sunt decisive, mai ales fiindcă îi conferă materiei narative putere de convingere. Iată care sunt naratorii din *Doamna Bovary* sau, mai bine zis, care sunt diferitele măști ale naratorului protoplasmatic.

(a) UN NARATOR-PERSONAJ PLURAL: MISTERIOSUL „NOUS”

Cine este naratorul care începe povestirea adresându-ni-se de la persoana întâi plural? E vorba de cineva care se află acolo, care face parte din lumea povestirii. Se află în clasa în care sosește Charles, precedat de directorul școlii, cineva care aude și, fără îndoială ia parte la tărăboiul creat o dată cu venirea băiatului din provincie; mai târziu, el își petrece timpul împreună cu Charles, în aceeași școală: „Ar fi acum cu neputință ca vreunul dintre *noi* să-și mai aducă aminte ceva de el. Era un băiat potolit, care se juca în timpul recreațiilor, își făcea serios lecțiile în sala de meditație, atent în clasă, dormind bine în dormitor, mâncând bine în sala de mese”¹. Fără îndoială că acela care vorbește e mai mult decât un observator: e un parti-

¹ Sublinierea îmi aparține (n.a.).

cipant activ, un complice, un personaj al povestirii. Acest punct de vedere special – naratorul instalat în interiorul lumii narate – la fel de vechi ca romanul, pare a fi ales în ideea unui plus de realism, spre a da mai multă verosimilitate celor povestite. Așa stau lucrurile în romanul picaresc, unde protagonistul își povestește propria viață; povestirea atinge un mai mare grad de certitudine, fiindcă cel care povestește e un martor privilegiat, cineva care spune lucrurile în cunoștință de cauză: eram acolo, știu, am trăit cele relatate. Narațiunea se comportă asemenea unei mărturii istorice.

Dar aici lucrurile nu se petrec la fel. Acest locuitor al lumii narate nu vorbește despre el însuși ci despre un altul, despre alții, despre toți ceilalți, numai despre el nu. El este acolo și noi nu-l vedem, e doar un punct de referință, e o viziune și o memorie care transmite ceea ce a văzut și a știut la un moment dat, fără a ieși în evidență. Identitatea lui e misterioasă nu numai din pricina rezervei față de propria-i persoană, ci fiindcă el vorbește la plural, ceea ce indică că poate avem de-a face nu cu unul, ci cu mai multe personaje. Ar putea fi vorba de un narator colectiv: acel *nous* din primul capitol cuprinde, poate, pe toți elevii școlii sau numai pe o parte dintre ei. Dar poate fi unul dintre acești elevi care folosește pluralul din modestie și din dorința de a rămâne anonim. Această incertitudine e esențială în privința naratorului-personaj care începe povestirea; el apare doar de șapte ori și de fiecare dată în primul capitol, iar apoi dispare, spre a nu mai reveni niciodată. Cu acest punct de vedere spațial, în care nu există nici un fel de distanță între narator și ceea ce povestește el, începe romanul, realizându-se o mare apropiere între cititor și povestire. Pe tot parcursul primei scene – sosirea lui Charles în clasă, ironiile, episodul cu *șapca*, pedeapsa pe care o impune profesorul – unde naratorul-personaj plural reflectă perspectiva dominantă, cititorul are senzația că va citi o confidență, o autobiografie. Totodată, statutul neclar al naratorului – care este acolo, dar nu se arată, mulțumindu-se să se afirme drept cetățean al lumii fictive – trezește o curiozitate aidoma celei pe care o trezește povestirea. Pe lângă impresia de verism pe care o creează, conform funcției tradiționale a naratorului-personaj, naratorul inițial din

Doamna Bovary, prin forma gramaticală îndărătul căreia se ascunde, conferă materiei narative un oarecare mister, învăluind-o într-o aură neliniștitoare.

Ceața care-l învăluie pe naratorul-personaj plural îi facilitează substituirea: el dispare și lucrul acesta nu se observă, fiindcă el era deja aproape invizibil. După sosirea lui Charles în clasă, un alt narator va povesti ceva ce enigmaticul *nous* nu poate ști: viața anterioară a lui Charles, căsnicia părinților lui, primele lecții pe care le-a luat cu preotul din sat până la venirea lui la Rouen. După care reapare naratorul-personaj plural pentru a rezuma, în fraza pe care am citat-o, viața în școală a acestui elev docil, sânguincios și mediocru și apoi dispare din nou, de astă dată definitiv. Un alt narator povestește ce s-a întâmplat cu Charles când a terminat școala, ajungând student la medicină, devenind ofițer sanitar, căsătorindu-se cu Heloise Dubuc și instalându-se apoi la Tostes. Acest narator cu care își alternează aparițiile naratorul-personaj plural în primul capitol, grație acestor patru schimbări, este

(b) NARATORUL ATOTȘTIUTOR

Statistic vorbind, acestuia îi revine principala responsabilitate a povestirii, el este cel care relatează aproape tot ce se întâmplă și descrie aproape tot ce se află în realitatea fictivă. El nu face parte din lumea relatată, fiind exterior sieși și vorbește la persoana a treia singular. Atributele sale sunt: ubicuitatea, atotștiința și atotputernicia. Dar, deși se află pretutindeni, știe tot și poate tot, el își folosește aceste haruri divine într-o manieră riguros planificată după un sistem rațional și coerent, neîncalcându-i acestuia regulile decât arareori (aceste greșeli sunt scuzabile întotdeauna și sunt atât de rare, încât nu pun niciodată în pericol sistemul). El vede și relatează cu aceeași ușurință ceea ce se produce în lumea exterioară, dar și ce se întâmplă în secretele intimitate a personajelor; se deplasează cu ușurință în timp, ca în primul capitol, făcând un salt înapoi spre a relata povestea părinților lui Charles Bovary, iar apoi unul înainte spre a reveni la școala din Rouen. Face același lucru și cu spațiul: trece de la Rouen la satul anonim, aflat „la hotarul

dintre ținuturile Caux și Picardia”, unde se retrage tatăl lui Charles, după ce eșuase ca industriaș și agricultor, și revine apoi cu aceeași repeziciune la Rouen. Pe umerii lui stau marile decizii tactice ce definesc strategia narativă în *Doamna Bovary*: ce date sunt comunicate cititorului și care îi sunt ascunse și pentru cât timp, planurile temporale în care sunt situate fiecare episod, descriere sau temă, în ce moment se transferă povestirea în vocea personajelor, în gândurile, în sentimentele sau în mișcările lor sau în peisaj ori în lucrurile care le înconjoară. Extraordinara-i libertate – net superioară libertății unui narator-personaj – reprezintă totodată și marele pericol care-l paște: orice abuz, incongruență ori capriciu în folosirea puterilor lui nelimitate diminuează sau anulează puterea de convingere a lucrurilor narate. În *Doamna Bovary* el folosește această libertate, dar o și limitează după niște reguli precise care sunt menite să-i ascundă existența ori să i-o evidențieze în anumite împrejurări, ce apar intenționat ori inevitabil. De aceea, acest narator atotștiutor nu e unul singur; sunt doi și îi distingem în funcție de gradul de vizibilitate și de imixtiune în lumea narată:

1. Naratorul invizibil

Cea mai mare parte a materiei narate la persoana a treia singular e povestită de un observator rece și precis, o absență locvace, ce nu se lasă văzută, confundându-se cu obiectul sau subiectul povestit. Regula care-i permite să fie invizibil e obiectivitatea: el spune ceea ce se întâmplă, dar nu face comentarii, se mulțumește să transmită ceea ce fac personajele, ce nu mai fac, ceea ce comentează ele însele sau între ele, fără a-și dezvălui vreodată propriile gânduri ori reacțiile față de lumea narațiunii. Îi lipsește subiectivitatea, e indiferent ca un aparat de filmat ce ar putea surprinde pe peliculă chiar și invizibilul; nu vrea să demonstreze ci doar să arate, să expună. Cum respectă cu scrupulozitate această inflexibilă lege a obiectivității, el își îndeplinește scopul. Cititorul nu crede în existența sa, are senzația că materia narativă se autocreează înaintea ochilor lui, că ea e începutul și sfârșitul:

Tatăl lui, domnul Charles-Denis-Bartholomé Bovary, fost subchirurg militar, compromis, prin anul 1812, de niște povești legate de recrutare, și silit, cam în aceeași vreme, să iasă din cadrele active, profitase atunci de farmecul său personal ca să pună mâna la repezeală pe o dotă de șaizeci de mii de franci, ce i se oferea sub înfățișarea fetei unui negustor de tricotate, ce se îndrăgostise de ținuta lui. Chipeș, palavragiu, zomăindu-și pintenii, purtând mustăți unite cu favoriții, totdeauna cu degetele pline de ghiuluri și îmbrăcat în culori țipătoare, avea o înfățișare de om cumsecade și voioșia facilă a unui comis-voiajor.

Naratorul invizibil este axul teoriei flaubertiene a impersonalității, instrumentul care a permis punerea în practică a acestei idei. Atunci când scria *Doamna Bovary*, Flaubert a ajuns la concluzia că opera de artă trebuia să dea impresia de autarhie și că, pentru a izbūti acest lucru, era absolut necesar ca autorul să dispară: „Artistul trebuie să facă în așa fel încât posteritatea să creadă că n-a trăit” (Scrisoare către Louise Colet, 27 martie 1852). Această invizibilitate impune naratorului o atitudine impasibilă față de tot ce povestește și îi interzice să se amestece în povestire pentru a trage concluzii sau a da sentințe. Rolul lui e să descrie, nu să ierte și nici să condamne. În aceeași scrisoare adresată Louisei, afirmă că orice literatură moralizatoare este esențialmente falsă: „S-ar putea scrie o carte bună despre literatura demonstrativă: din momentul în care demonstrezi, minți. Dumnezeu știe începutul și sfârșitul; omul, mijlocul. Așa cum stă El în spațiu, arta trebuie să rămână suspendată în infinit, completă prin ea însăși, indiferent de cine o realizează”. Din acea perioadă corespondența lui începe să fie plină de asemenea citate; tot ce i-a spus Louisei avea să le spună mai târziu și prietenilor lui: Louis Bouilhet, D-ra Leroyer de Chantepie, George Sand și frații Goncourt. Convingerea lui că naratorul (Flaubert îl numea „autorul”, „producătorul”, „artistul” și de aici a rezultat o gravă neînțelegere) trebuia să fie absolut imparțial nu se referă doar la aspectul etic sau social al povestirii; asta mai înseamnă și că lui nu-i este permis să se bucure de fericirea personajelor și nici să sufere pentru necazurile lor: singura lui obligație e să le comunice. Nu-i de mirare așadar că cititorii obișnuiți cu romanul romantic – în care o dată cu nenorocirile personajelor erau descrise sentimentele de milă sau de

furie pe care i le provocau naratorului (și pe care trebuiau să le provoace și lor) – l-au acuzat pe Flaubert că era „rece”, „dezumanizat” și că realiza adevărate „autopsii”. Ei citau ca exemplu în *Doamna Bovary* agonia Emmei, descrisă cu maxim de obiectivitate de către naratorul invizibil:

Imediat pieptul începu să-i gâfâie precipitat. Limba îi ieși cu totul din gură; ochii, rostogolindu-se, păreau ca două globuri de lampă care se sting, încât ai fi zis că e deja moartă, de n-ar fi fost înspăimântătoare accelerare a mișcării coastelor, zguduite de un suflu furios, de parcă sufletul s-ar fi luptat să se desprindă.

Cel care devine invizibil, povestind la persoana a treia și menținând o îndărătnică neutralitate față de ceea ce se întâmplă în realitatea fictivă, fără a-și da cu părerea și fără a trage învățăminte morale sau sociale din povestire și fără a fi câtuși de puțin tulburat în fața experiențelor personajelor, *este naratorul romanului, nu autorul*. Naratorul este întotdeauna cineva diferit de autor, o creație în plus a acestuia, exact ca și personajele și, fără îndoială, cel mai important, chiar și atunci când e vorba de un narator invizibil, fiindcă toți ceilalți depind de acest personaj secret. Autorul unui roman se dedublează, inventează un narator (sau mai mulți) și acesta din urmă adoptă acele atitudini de impasibilitate și de obiectivitate sau altele, cu totul diferite, ca în romanul romantic, unde naratorul atotștiutor e de obicei o prezență vizibilă, subiectivă, care povestește istoria și vorbește despre sine. Criticii lui Flaubert nu fac această distincție și de aceea dau teoriilor lui o noțiune discutabilă. Ei nu pot fi scuzați pentru faptul că Flaubert însuși n-a făcut o delimitare clară între autor și narator în scrisorile lui: e de-ajuns să-i citești romanele ca să știi c-o practica. Teoriile lui au sens și forță dacă facem distincția dintre cei doi: autor / narator; dacă îi confundăm, ele nu mai au nici o logică. Căci, așa cum e nerealist să credem că un autor poate crea făcând cu totul abstracție de experiența lui, e la fel de iluzoriu să avem pretenția că un om în carne și oase, cu o anumită viață intelectuală și emoțională, ar putea, în momentul creației, să-și suprimе ideile, pasiunile, instinctele, obsesiile, pentru a se transforma într-o impersonalitate naratoare, într-o mașină de comunicat date. Impasibilita-

tea și obiectivitatea sunt doar niște moduri inteligente și invizibile de a transfera subiectivitatea în lumea narațiunii, o strategie în care concluzii, demonstrații și reacții sentimentale față de ceea ce se întâmplă în realitatea fictivă par să transpire în mod natural din povestire către cititor, nefiindu-le impuse de un narator dictatorial. În loc să-și dea cu părerea în mod direct, autorul o face din postura lui invizibilă, pe ocolite: organizând materia într-un anumit mod, înșirând episoadele, luminând și întunecând comportamentul personajelor în momente potrivite, alegând anumite evenimente revelatoare, provocând unele dialoguri și realizând anumite descrieri. La mulți ani după ce a publicat *Doamna Bovary*, Flaubert îi scria lui George Sand: „Nici nu cred că romancierul trebuie să-și exprime *propria*-i opinie asupra lucrurilor acestei lumi. El poate s-o comunice, dar nu-i place ca el s-o spună”². Și, într-adevăr, grație naratorului invizibil, el *n-o spune*: el o comunică prin osmoză, contaminând cu ea materia narativă, transformând lumea-i subiectivă în lumea obiectivă a ficțiunii.

Naratorul invizibil exista în roman înainte de *Doamna Bovary*, dar de regulă se ocupa de narațiune doar în scurte perioade, aproape nebăgat în seamă de autor, căci acesta – mai ales romancierul clasic – încredința cea mai mare parte a povestirii unui narator atotștiutor și intrus, ce alterna constant cu personajele, devenind câteodată o prezență apăsătoare în realitatea fictivă. Naratorul invizibil nu ocupase niciodată rolul principal pe care l-a ocupat în acest roman și nici un alt autor înaintea lui Flaubert nu reușise să folosească asemenea tehnici eficace pentru a ascunde existența naratorului.

Dar naratorul invizibil, chiar dacă e cel principal, nu e unicul narator atotștiutor din *Doamna Bovary*. Deși a fost ferm în privința impasibilității și a obiectivității, Flaubert nu le-a aplicat în mod dogmatic. El era un creator care teoretiza uneori, nu un teoretician care scria romane, iar în domeniul creației, ca și în istorie, practica depășește întotdeauna teoria. Sunt momente în care naratorul atotștiutor nu mai e invizibil; absența devine atunci o prezență. Sunt apariții prevăzute cu grijă, ce îndepli-

² Scrisoare din 10 august 1868. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

nesc un rol în strategia narativă. Sunt momente în care naratorul invizibil este înlocuit de

2. Naratorul-filosof

Uneori naratorul atotștiutor – trebuie să subliniem faptul că asta nu se întâmplă des – se manifestă prin intervenții, printr-un cuvânt ori o frază ce trădează existența unui străin în realitatea fictivă. Unele dintre aceste intervenții sunt, evident, greșeli involuntare ale naratorului, ca atunci când, în timpul unei descrieri impersonale a regiunii situate între Normadia, Picardia și L'Ile de France, el intervine și își dă cu părerea, spunând: „Aici se face cea mai proastă brânză de Neufchâtel din tot arondismen-tul”. Sau altădată, când se termină scurta perioadă în care Emma își înconjoară copila cu dragoste și atenții, nu mult după ce s-au instalat la Yonville, el intervine ironizând pornirile lirice, materne, ale Doamnei Bovary spunând că „altora decât celor din Yonville” le-ar fi amintit de „Sachette din *Notre-Dame de Paris*”.

Dar sunt momente când naratorul atotștiutor îndepărtează intenționat personajele și obiectele, spre a se situa în prim-pla-nul povestirii și a rosti, ca un înțelept, o sentință filosofică, o concluzie morală, un proverb sau un aforism, o regulă de viață care se potrivește într-un exemplu concret, în ceva ce a povestit sau urmează să povestească: „căci orice burghez, în nebunia tinereții lui, fie și pentru o zi sau un minut, s-a crezut capabil de pasiuni imense, de acțiuni deosebite. Cel mai me-diocru libertin s-a visat sultan, iar orice notar are în el urmele unui poet”. Nu vorbește nici un personaj, naratorul însuși formulează această lege generală, fără drept de apel, a comportamentului burghez, pentru a explica conformismul lui Léon Dupuis și transformarea lui din tânărul romantic de la Yonville în bărbatul calculat și prudent din Rouen.

Înterruperile momentane ale acțiunii sau ale descrierii, pentru ca vocea magistrală a Dumnezeuului Tată să rezume cele narate într-o normă etică, sociologică, psihologică sau istorică, reprezintă un procedeu clasic folosit în roman și, din acest punct de vedere, Flaubert respectă o tradiție. Dar n-o face me-canic, ci conferă procedeuului o tentă personală. Naratorul-filo-

sof își face apariția doar în anumite momente importante și ivirea lui e întotdeauna rapidă, prezența sa aducând realitatea fictivă într-un plan solemn și abstract numai câteva secunde, astfel încât intervenția lui nu deranjează și nu perturbă câtuși de puțin povestirea. Vocea naratorului-filosof intervine puțin și e foarte categorică. E o voce care nu ezită niciodată și ni se adresează pe un ton categoric. De pildă, după ce naratorul invizibil ne informează că Léon, întors de la Paris, nu mai e tânărul timid pe care-l cunoscuse Emma, ci bărbatul dezinvolt și sigur pe forța lui de seducție, povestirea se oprește pentru ca o voce divină să ne spună următoarele: „Trebuie să știi cu cine să fii îndrăzneț; la mezanin nu vorbești ca la etajul patru, și femeia bogată are în jur, ca să-i apere parcă virtutea, toate bancnotele ei, ca o cuirasă în căptușeala corsetului”.

Flaubert conferă metodei cunoscute a intervenției naratorului-maestru o caracteristică proprie: el își reduce intervențiile la anumite împrejurări oportune (n-am găsit mai mult de cincizeci de apariții ale naratorului-filosof), le dă niște calități permanente – concizie, caracter general – și reușește ca aceste verdicte definitive, concluzii generice ale particularului ori parțiale interpretări morale ale povestirii, să puncteze într-un anumit ritm istoria. În cele din urmă, e evident că aceste afirmații ale naratorului-filosof modelează un plan al realității fictive: cel ideologic. Iar aici nu e vorba de ideologia unui personaj sau a altuia, ci de ideologia generală, proprie acestei societăți, ce guvernează în lumea în care personajele se nasc, trăiesc și mor, idei suficient de flexibile pentru a admite în sânul lor ideologii contradictorii ale claselor, grupărilor sociale și chiar ale persoanelor. Astfel, aceste sentințe devin o parte importantă a realității fictive, un indispensabil adaos la materia narativă, subliniat prin *cuvintele scrise cu litere cursive*. Ele formează parametrii morali, politici, religioși și metafizici în cadrul cărora evoluează bărbații și femeile din roman și se conturează comportamentul și sentimentele acestora. Cuvintele în cursive și sentințele magistrale nu sunt același lucru, deși ambele trasează nivelul retoric sau filosofic al realității fictive. Cursivele au o rază de acțiune restrânsă, exprimând *adevăruri relative și concrete*, credințele, miturile sau prejudecățile unui grup determinat – o familie, o

școală, un sector profesional, un sex, o clasă socială, o regiune – față de care naratorul atotștiutor se distanțează uneori critic și ironic (în aceste cazuri, cursivele subliniază deformarea vicioasă, perversă, a realității care are acest clișeu, proverb ori formulă lingvistică), în vreme ce naratorul-filosof exprimă întotdeauna *adevăruri abstracte și absolute*, unilaterale; frazele lui se pretind a fi realitatea umană surprinsă într-o formulă verbală, ca în capitolul ce urmează după agonia Emmei, când e definită reacția oamenilor în fața morții: „Întotdeauna, după moartea cuiva, se înstăpânește un fel de uluire, într-atât de greu ne vine să înțelegem această ivire a neantului și să ne resemnăm a o crede”.

Naratorul-filosof exprimă ceva mai permanent și mai universal ca dictoanele și proverbele ce reflectă ideologia unei comunități: niște calități înăscute, o esență umană generală, anterioară persoanelor, unde existențele concrete capătă contur, reprezintă o variantă sau o modalitate. De exemplu, când Emma, ruinată, apelează la Rodolphe pentru a-i cere trei mii de franci și acesta îi răspunde că nu-i are, naratorul-filosof se întrupează spre a ne spune că atunci când banii se amestecă cu dragostea, aceasta e în pericol, căci banii de regulă o răcesc și o ucid: „Nu mințea deloc. I-ar fi dat, desigur, dacă i-ar fi avut, deși în general e neplăcut să faci fapte atât de frumoase; dintre toate urgiile ce se pot abate asupra unei iubiri, o cerere de bani e cea mai rece și mai pustiitoare”. În timp ce cursivele reprezintă nivelul retoric într-un plan subiectiv – credințele și ideile personajelor – gândurile naratorului-filosof se află într-un plan obiectiv: ceea ce afirmă el se dorește a fi știință, formulare matematică a naturii umane. Cele două planuri, combinate, structurează lumea ideilor și a credințelor și, pornind de la ele, personajele realității fictive judecă, acționează bine sau rău, reușesc sau nu, sunt josnice sau nobile, banale sau neobișnuite, conformiste ori rebele.

(c) NARATORI-PERSONAJE SINGULARE

Mă refer aici la însăși vocea personajelor în scurtele momente când, fără amestecul naratorului atotștiutor, dialogul sau monologul înlocuiesc descrierea. Acest lucru se întâmplă când

dialogul nu e „descriș”, fiind propus direct experienței cititorului, printr-o dispariție scurtă dar totală a naratorului invizibil. În majoritatea acestor cazuri, transformarea e detectabilă prin semne grafice: dialogurile sunt precedate de linia de dialog, sunt scrise între ghilimele ori sunt separate prin punct, fără a mai comporta alte adnotări. În episodul comițiilor agricole, trei naratori-personaje iau locul naratorului atotștiutor pentru a spune, pe rând și concis, ceea ce au de spus, folosind persoana întâi singular. Sunt două voci care alternează, a Emmei și a lui Rodolphe (cei doi sunt într-un balcon) și e vocea Președintelui care, acolo jos, pe estradă, strigă lista celor premiați:

- Deunăzi, de pildă, când am venit la dumneavoastră... „D-lui Bizet din Quincampoix!”
- Știam oare că azi o să vă însoțesc? „Șaptezeci de franci!”
- Ba chiar de o sută de ori am vrut să plec, dar v-am urmărit și am rămas.
- „Bălegar!”
- Așa cum aș rămâne și diseară, mâine, în zilele următoare, toată viața!
- „D-lui Caron, din Argeuil, o medalie de aur!”
- Pentru că niciodată n-am mai simțit în preajma vreunei ființe o vrajă atât de puternică.
- „D-lui Bain, din Givry-Saint-Martin!”
- De aceea voi duce cu mine amintirea dumitale.

Naratorul atotștiutor a dispărut, vocea lui distantă și privirea-i invizibilă au fost înlocuite cu vocile personale și imediate ale personajelor care povestesc ele însele. Principalei transformări – naratori personaje în loc de narator atotștiutor – i se adaugă transformările secundare, cele ale celor trei personaje care se succed ca voci naratoare (Rodolphe, Președintele, Emma). În alte cazuri, discursul unui personaj, deși însoțit de o adnotare a naratorului invizibil („zise”, „afirmă”, „continuă”) este atât de lung încât acea referință se pierde; vocea personajului o acoperă pe cea a naratorului atotștiutor și se poate vorbi și în acest caz de o transformare. Un exemplu îl oferă discursul lui moș Rouault, când îl consolează pe Charles după

moartea Heloisei Dubuc: deși la început se simte naratorul invizibil („zicea el”) acest discurs durează atât de mult încât se transformă în cele din urmă într-un monolog, într-o narațiune la persoana întâi:

– Eu știu ce înseamnă asta! zicea el, bătându-l pe umăr; am fost și eu ca dumneata. Când am pierdut-o pe răposata, sărmana de ea, mă duceam pe câmp ca să fiu singur; mă trânteam lângă un copac, plângeam, îl strigam pe bunul Dumnezeu, și-i spuneam tot felul de prostii; aș fi vrut să fiu și eu precum cârțile pe care le vedeam ținute printre crengi, cu viermi mișunând în burtă; să fi crăpat, vreau să zic. Și când mă gândeam că, în clipa aia, alții erau cu nevesticile lor dragi, strângându-le la piept, izbeam cu ciomagul în pământ din răspuțeri; eram ca nebun, nu mai puneam nimic în gură; și numai gândul de-a merge la cafenea mă scârbea, n-o să-ți vină să crezi. Ei, și încet-încet, zi după zi, primăvară după iarnă și toamnă după vară, toate s-au dus, strop cu strop, bob cu bob; s-au sfârșit, au plecat, le-am înghițit, vreau să zic, fiindcă mai rămâne întotdeauna ceva pe fund, cum s-ar zice... o greutate, aici, în piept! Dar de vreme ce asta-i soarta noastră a tuturor, nu trebuie acum nici să ne lăsăm să pierim cu zile, și pentru c-au murit alții, să vrem să murim și noi... Trebuie să te scuturi, d-le Bovary, o să treacă! Mai vino pe la noi; fiică-mea se gândește la dumneata din când în când, să știi, și zice că ai uitat-o. Acușica vine primăvara; o să te ducem la vânat iepuri pe câmp, ca să-ți mai abată gândurile.

Nu-i adevărat că dialogul e ne semnificativ în *Doamna Bovary*, așa cum afirmă unii critici. În primele capitole descrierea e predominantă, firește, și, cu excepția scenei inițiale, vocea care se aude aproape tot timpul e cea a naratorului atotștiutor. Dar lucrurile se schimbă o dată cu sosirea familiei Bovary la Yonville, sosire marcată tocmai printr-o discuție colectivă la hanul *Leul de Aur*. Din acest moment, vocile personajelor se aud mai frecvent și acest lucru se accentuează în partea a treia a romanului – de când începe dragostea dintre Léon și Emma până la sfârșit – când dialogul devine, fără îndoială, principalul instrument al narațiunii. În acest fel, naratorii-personaje devin din ce în ce mai importanți, pe măsură ce povestirea înaintează.

Și nu sunt acestea singurele momente când naratorul atotștiutor e înlocuit de naratorii-personaje. Uneori acest lucru se întâmplă într-un moment mai puțin evident, dar mai original, chiar în cadrul unui paragraf, când, fără nici un fel de avertisment, prin punct, linie de dialog sau ghilimele, o voce implicată în acțiune, deci a unui personaj, termină o frază pe care a început-o naratorul invizibil. Și totuși, există chiar și în acest caz o indicație grafică: fraza sau cuvântul naratorului-personaj apare cu litere cursive.

(d) CUVINTELE ÎN CURSIVE: NIVELUL RETORIC

În *Doamna Bovary* sunt peste o sută de cuvinte sau fraze pe care autorul le-a scris în cursive, spre a le deosebi de celelalte. Uneori Flaubert folosește această distincție tipografică, adaptându-se unei cutume tradiționale, ca alți autori contemporani cu el sau din trecut, spre a marca titlul unei cărți, al unui ziar sau numele unei opere, pentru un anglicism, un italianism ori un latinism de-al lui Homais, sau pentru orice alt regionalism, cum ar fi acele chifle – *cheminots* – în formă de turban, ce se mănâncă la Rouen în postul Paștelui, pentru porecle, pentru vreo expresie de grup (școlarii îi spun *cel nou* băiatului recent sosit în școală) sau pentru a preciza că e vorba despre o scriere fonetică: *Charbovary*.

Dar aceste situații se referă doar la un număr mic de cuvinte în cursive. În majoritatea cazurilor avem de-a face cu o întrebuințare personală, îndrăzneță a cursivelor, acest lucru fiind o inovație din punct de vedere narativ. Criticii nu par s-o fi observat. Singurul care s-a oprit asupra curiosului fenomen al cursivelor a fost Thibaudet, care a semnalat că ele indică faptul că respectivele cuvinte nu fac parte din limbajul autorului, ele fiind exemple de clișee folosite de locuitorii din Yonville. Alteori, el observă că prin intermediul acestor clișee Flaubert îl citează pe burghez așa cum alții citează din latină și că ele prefigurează acel *Dicționar de idei primite de-a gata*³. Ambele observații sunt juste, dar insuficiente. Rolul acelor cursive e

³ Albert Thibaudet, *op. cit.*, pp. 204 și 275.

mai important, ele afectând un ax al structurii romanești – transformările naratorului.

Iată un exemplu. Mama l-a învățat pe Charles Bovary copil, să citească, să cânte la pian și câteva romanțe:

Dar, la toate astea, dl. Bovary, prea puțin sinchisindu-se de carte, zicea că *nu merita să-și bată capul!* Păi or să aibă ei vreodată cu ce să-l țină la școlile guvernului, să-i cumpere o funcție sau un capital de comerț? De altfel, *cu tupeu, un bărbat răzbește întotdeauna în lume.* Doamna Bovary își mușca buzele, iar copilul hoinărea prin sat.

Stilul indirect liber – singurul aport aport *tehnic* al lui Flaubert recunoscut de critici – constă într-o formă de narațiune ambiguă, în care naratorul povestește atât de aproape de personaj, încât cititorul are uneori impresia că vorbește personajul însuși (de exemplu, în acest paragraf, fraza: „Păi or să aibă ei vreodată cu ce să-l țină la școlile guvernului, să-i cumpere o funcție sau un capital de comerț?”). Baza stilului indirect liber este ambiguitatea, acea îndoială sau acel punct de vedere care nu aparține naratorului, dar nici personajului. E suficient să analizăm acest exemplu, pentru a vedea că în cazul frazelor în cursive e vorba despre ceva deosebit. Aici, ambiguitatea a cedat locul certitudinii: pentru foarte scurt timp, în acest paragraf avem de-a face cu o înlocuire a naratorului, cu o dublă schimbare de voci. La începutul paragrafului, cel care povestește e naratorul atotștiutor, dar la jumătatea acestei prime fraze, o voce intrusă intervine și se suprapune peste vocea acestuia. Domnul Bovary a spus că „nu merita să-și bată capul” soția lui ca să-l învețe pe copil lucrurile astea, iar naratorul preia această voce și repetă o dată cu el ce a spus, manifestându-și continuu existența: de aceea folosește imperfectul. În felul acesta, în prima frază în cursive, coexistă doi naratori:

(1) Un narator-personaj singular, domnul Bovary, a cărui prezență e semnalată prin cursive, semn tipografic prin care naratorul invizibil ia distanță, se îndepărtează de povestire, fără a dispărea însă cu totul, și

(2) Naratorul atotștiutor, voce ce dă glas unei alte voci; umbră fugară dar sesizabilă încă prin timpul verbal folosit (imperfectul), timp prin care se deosebește de vocea intrusă.

În continuare, naratorul invizibil continuă să povestească până la următoarea frază în cursive. Acum nu mai e vorba de coexistență, vocea dublă se transformă într-una singură, naratorul atotștiutor este înlocuit de naratorul-personaj. Nu există nici o îndoială, cel care zice *cu tupeu, un om răzbește întotdeauna în lume* este domnul Bovary. Pe lângă cursive, s-a schimbat timpul verbal și acest prezent marchează trecătoarea absență a naratorului invizibil din frază. Dar acesta revine imediat pentru a spune că doamna Bovary își mușca buzele, iar copilul hoinărea prin sat. Așadar, în câteva rânduri de text, am asistat la mai multe schimbări ale naratorului. Două voci s-au aliat fără a fi nevoie de acel punct și de la capăt și nici de puncte de suspensie – avertisment prealabil în romanul tradițional – pentru a ne relata acest episod. Punctul de vedere s-a schimbat de cinci ori; ne-am apropiat și ne-am îndepărtat de realitatea fictivă: am început prin a o vedea din exterior, împreună cu naratorul invizibil, apoi am fost introduși în ea pentru a auzi ceea ce s-a întâmplat prin vocea unui personaj, am revenit apoi în exterior, din nou ne-am întors la vocea aceluiași personaj și apoi încă o dată am ajuns în exterior.

Iată care este importanța cursivelor. În multe cazuri, ca în acesta, cursivele marchează schimbarea naratorului, o rapidă schimbare a punctului de vedere. Cursivele erau inutile, firește. Flaubert s-ar fi putut lipsi de ele, așa cum face un romancier modern ce nu șovăie să amestece cuvintele unui narator atotștiutor cu cele ale naratorilor-personaje în aceeași frază, dacă i se pare necesar acest lucru. Dar această flexibilitate a punctului de vedere e astăzi posibilă fiindcă cineva, o dată, a făcut-o posibilă pentru prima oară. Iar cel care a început să facă aceste schimbări – subliniindu-le cu un semn grafic pentru a evita confuziile, speriat pesemne de îndrăzneala lui, poate fără să-și dea seama de revoluția pe care o genera, rupând rigida barieră dintre naratorul atotștiutor și naratorul-personaj, care înainte nu apăreau niciodată în aceeași frază – a fost Flaubert, în cartea *Doamna Bovary*. Nu trebuie să insist asupra avantajelor pe care schimbările acestea le aduc povestirii: ele îi conferă suplețe, concizie și-n același timp – lucru esențial pentru caracterul totalitar al romanului – permit părții (frazei, paragrafului) repro-

ducerea acelei totalități la care aspiră ansamblul romanesc. Un text mic relatează simultan un fapt din două perspective, (din) cea a unui observator imparțial și (din) cea a propriilor actori. Iată, de pildă, cum povestesc, pe rând, naratorul invizibil și mama lui Charles ce impresie proastă îi lasă Emma soacrei ei: „Găsea că trăia pe picior prea mare față de averea lor; lemnele, zahărul și lumânările se iroseau ca la o casă mare, și focul care ardea la bucătărie ar fi ajuns pentru douăzeci și cinci de feluri de mâncare!”

Dar cursivele nu semnaleză doar transformările naratorului; de multe ori vocile personajelor care intervin peste vocea naratorului, făcând-o să tacă pentru o clipă, spun – așa cum observa Thibaudet – locuri comune. Deci aceste fraze creează nivelul retoric al lumii fictive: sunt expresii folosite într-o anumită comunitate, nu de indivizi izolați; expresii pline de prejudecăți, de convingeri, care reflectă un mod de a vedea viața și de a o trăi. „Cu tupeu, un bărbat răzbate întotdeauna în lume”. Acest aforism al domnului Bovary tatăl exprimă o filosofie pragmatică și optimistă, de un individualism feroce, vizând mentalitatea învingătorului care crede că în viață a dori înseamnă a putea. Această formulă, la care tatăl lui Charles apelează în mod inconștient, reflectă ceea ce Marx denumea „fetiș”, un element al suprastructurii ideologice a realității fictive, pe care tocmai viața Emmei – nivelul istoric al acestei realități – îl dezmințe. Povestea Doamnei Bovary demonstrează că a vrea nu înseamnă a putea, că nu e de-ajuns să ai tupeu și să fii plin de imaginație pentru a avea succes în ceea ce-ți propui. Când citim părerea soacrei despre Emma: „Trăia pe picior prea mare față de averea lor”, vocea aceasta nu rostește doar o frază pitorească, tipică pentru un anumit moment și un anumit loc în istoria limbii franceze, ci transmite și mesajul unei mentalități pline de prejudecăți. O întreagă clasă conformistă, cu o conștiință de clasă prudentă, convinsă că fiecare trebuie să se mulțumească cu ce are și să nu încerce să depășească poziția economico-socială pe care o ocupă, o clasă care predică resemnarea ca virtute, se exprimă prin gura acestei femei. Astfel încât personajele nu mai sunt individualizate, ci reprezintă o comunitate, atunci când rostesc aceste fraze. Și astfel, în mod

ciudat, aceste voci ce reprezintă ce e mai viu și mai dinamic în narațiune – personajul adresându-se cititorului fără intermediari – sunt totodată niște voci moarte; sunt roboți, prin care vorbește un ventriloc, mare și abstract: o familie, o breaslă, o religie, o morală. În acest sens, cursivele mai semnaleză o schimbare, pe lângă cea a naratorului: aceea a nivelului realității. Când apar aceste voci, narațiunea se ridică (sau coboară) dintr-un plan psihologic sau istoric, la acel nivel retoric în care, printr-un limbaj anume, se exprimă modelele intelectuale și morale ale unei colectivități.

Dinamismul deosebit pe care îl conferă povestirii schimbările naratorului și ale nivelului realității, aceste înlocuiri rapide și discrete, creează substanța specială care este realitatea fictivă. Această devenire, dezvoltare, organizare și completare după riguroase schimbări temporale, spațiale ori ale nivelului realității, transformă elementele reunite ce provin din realitatea reală în ceva distinct. Numeroasele schimbări devin *naturale* grație stilului lui Flaubert și felului său versatil: ele sunt realizate în cadrul unei continuități ce permite ca permanentul și provizoriul, ruptura și stabilitatea să devină compatibile.

(e) IMAGINILE OBSTRUCTIVE

Stilul a fost marea obsesie a lui Flaubert, cauza enormelor suferințe provocate de fiecare carte în parte. Corespondența atestă din plin lupta lui împotriva „chinurilor stilului” și rămâi uimit, consultând manuscrisele, de prolixitatea cu care a scris, a desfăcut și a rescris fiecare frază, manifestând o scrupuloasă grijă pentru exigențe precum sonoritatea, armonia, precizia și forma vizuală. Și totuși, când Flaubert povestește în scrisori că marele merit al *Doamnei Bovary* va fi acela de a fi conferit prozei nivelul artistic pe care numai versul îl atinsese până atunci, el nu se gândește la ceea ce reprezintă, pentru mine, marea cucerire a stilului lui – aș numi-o funcționalitatea lui – ci mai degrabă la virtuțile sale formale, ce nu depind direct și nici nu sunt definitiv legate de ceea ce consider eu a fi prima obligație a prozei romanești: povestirea în sine. El se gândește, fără îndoială, la puterea acestei proze de a sensibiliza cititorul

prin muzica și prin forța ei plastică, făcând abstracție de funcția ei narativă. Aceasta este explicația imaginilor – numeroase, de altfel – care, solide și frapante ca niște grupuri sculpturale, apar ici și colo cu un aer măreț în teritoriul fictiv. Aceste imagini sunt construite cu grijă și în general desăvârșesc o descriere ori un eveniment. Uneori, pe lângă efectul pe care-l provoacă, ele sunt utile fiindcă justetea comparației evidențiază conotațiile psihologice, morale sau simbolice ale unui episod. Iată, de pildă, metaforele ce apar în descrierea birjei erotice în care se află Emma și Léon, acel cupeu „mai închis ca un mormânt și clătînându-se ca o corabie”. Dar adevărul e că descrierile sunt prea numeroase, adeseori prea forțate, pline de o afectare ce distonează cu naturalețea simulată perfect prin stil. Și atunci efectul este exact contrar; descrierile nu sunt mai convingătoare, ci dimpotrivă. La un moment dat, Flaubert și-a dat seama de acest pericol și i-a scris Louisei că romanul lui se umplea de metafore ca de păduchi: „Cred că *Bovary* o să meargă; dar mă încurcă simțul metaforic care, hotărât lucru, mă domină prea mult. Sunt devorat de comparații ca de păduchi și-mi petrec timpul strivindu-le; prea mișună prin frazele mele” (Scrisoare din 27 decembrie 1852). Dar n-a strivit suficiente. Aceste imagini, în loc să ridice nivelul „artistic” al romanului, pe alocuri conferă stilului său o turnură manieristă, de epocă, și uneori ele sunt facile și de un gust îndoielnic, cum este compararea fericirii lui Charles, după ce se însoară a doua oară, cu digestia: „Cu inima plină de bucuriile netulburate ale nopții, cu sufletul liniștit, cu trupul mulțumit, mergea savurându-și fericirea așa cum cineva mai mestecă, și după masă, gustul trufelor pe care le digeră”.

În schimb, Flaubert nu pare să fi fost conștient de importanța extraordinarei sale descoperiri: stilul indirect liber. În corespondența lui n-am găsit nici o formulare „teoretică” a acestei metode narative, care reprezintă tocmai cheia flexibilității stilului său, cea care permite schimbări constante și acea îmbinare armonioasă de perspective diferite ce structurează realitatea în mai multe planuri simultan. Nu spun că nu știa ce făcea folosind acest procedeu stilistic în *Doamna Bovary*, dar probabil că acesta a fost pentru el mai ales un exercițiu, ceva

care-l interesa pentru a vedea ce efecte obținea – ceea ce nu era cazul metaforelor care-l interesau pentru ele însele – și probabil că n-a bănuit niciodată cât de subversivă avea să devină această tehnică în istoria romanului.

(f) STILUL INDIRECT LIBER

Marea descoperire tehnică a lui Flaubert constă în apropierea naratorului atotștiutor de personaj astfel încât să dispară frontierele dintre cei doi, și crearea unei abivalențe în care cititorul nu știe dacă ceea ce spune naratorul provine de la naratorul invizibil sau de la personajul însuși care monologhează *în gând*: „De unde deprinsese această depravare, aproape imaterială, ajungând să fie profundă și ascunsă?” Cine este individul care își pune această întrebare? E naratorul invizibil sau Léon Dupuis cel care se întreabă neliniștit ce fel de om este Emma? Subtilitatea constă în faptul că naratorul atotștiutor nu mai știe chiar tot, el are îndoieli, puterea lui a scăzut teribil, devenind identică cu cea a unui personaj. Și cum există un personaj – Léon Dupuis – care, conform contextului, percepe și simte de fiecare dată „depravarea” Emmei, cititorul are impresia că transubstanțierea s-a produs, că poate Léon și nu naratorul invizibil e cel care pune întrebarea.

Este un stil folosit pentru a relata mereu intimitatea (amintiri, sentimente, senzații, idei) *din interior*, deci pentru a-l apropia cât mai mult pe cititor de personaj. Înainte de *Doamna Bovary* romanul includea, firește, monologurile. În anumite momente, personajele vorbeau ele însele și spuneau ceea ce simțeau, ce gândeau sau ce își aminteau. Dar iată care e diferența: *vorbeau* despre ceea ce gândeau, nu se gândeau pur și simplu. Chiar și când naratorul notează „Cutare se gândi” și apoi se retrage din narațiune, ceea ce rămâne în povestire este o voce, un personaj recitând, într-un mod teatral, viața sa interioară, descriind din exterior, printr-un discurs logic – care rareori se diferențiază, gramatical sau conceptual, de dialog – viața sa subiectivă. Relativizând punctul de vedere, stilul indirect liber găsește o cale de acces spre intimitatea personajului, apropiindu-se de conștiința lui și această apropiere e cu atât

mai mare cu cât intermediarul – naratorul atotștiutor – pare a se volatiliza. Cititorul are impresia că a pătruns chiar în sânul acestei intimități, că ascultă și vede o conștiință în mișcare înainte sau fără a fi nevoie ca aceasta să devină o expresie orală, deci cititorul simte și împărtășește o stare subiectivă. Metoda pe care o folosește Flaubert pentru a reuși acest lucru constă în folosirea inteligentă a timpurilor verbale și, mai ales, a interogației. Iată un exemplu în care se descrie fericirea pe care o simte Charles căsătorindu-se cu Emma; stilul indirect liber face ca întreaga descriere să pară (să fie?) un monolog *tăcut* al lui Bovary însuși:

Până acum ce a avut el bun în viață? Să fi fost anii de liceu, când stătea închis între zidurile acelea înalte, pierdut printre colegii de clasă mai bogați sau mai puternici decât el, pe care-i făcea să râdă cu accentul lui, care-și băteau joc de hainele lui, și ale căror mame veneau la parloar cu prăjituri ascunse în manșon? Să fi fost mai târziu anii de studenție la medicină, când nu avea destui bani în pungă ca să-i plătească un cadril vreunei lucrătoare care să-i fi devenit apoi amantă?

Critica a semnalat faptul că stilul indirect liber constă într-o folosire aparte a imperfectului; că este întrebuintarea machiavelică a acestui timp verbal ce transferă insesizabil narațiunea din lumea exterioară în cea interioară și invers. Interogația e aproape întotdeauna un mijloc complementar ce facilitează această alunecare dintr-un plan într-altul pentru ca schimbarea naratorului atotștiutor într-un narator-personaj să nu fie sesizată, să nu provoace pauze în povestire. De altfel, imperfectul nu mai e absolut indispensabil; pentru a reprezenta viața mentală a personajului doar o clipă, ca într-o străfulgerare, uneori e suficientă suprimarea verbului: „Moș Rouault n-ar fi fost deloc supărat să scape de fiică-sa, care nu-i era de nici un folos în casă. În sinea lui, el o scuza, găsind că avea prea multă minte ca să rămână în agricultură, *îndeletnicire blestemată de Dumnezeu*, de vreme ce nu vedeai nici un milionar ocupându-se cu ea.” Nu există nici o îndoială că cel care vorbește, la începutul și la sfârșitul citatului, este naratorul atotștiutor care este naratorul invizibil ce descrie ceea ce gândea moș Rouault despre fata lui. În acest paragraf se produce o apropiere de conștiința

personajului. Prima frază e distantă, naratorul descrie ceva ce știe, iar ceea ce știe e departe de el. În schimb, în cea de-a doua frază, personajul e mult mai aproape de naratorul invizibil și de cititor (cheia o reprezintă construcția adverbială *în sinea lui*) și oare fraza pe care am subliniat-o nu pare o exclamație gândită de însuși moș Rouault? Cu siguranță însă, concluzia nu-i aparține („de vreme ce nu vedeai nici un milionar ocupându-se cu ea”); aici e clar că naratorul atotștiutor are ultimul cuvânt de spus. *Doamna Bovary* datorează stilului indirect liber suplețea, posibilitatea de a se extinde și de a se contracta, care-i permite să opereze toate aceste schimbări în spațiu și timp, fără modificări de ritm și unitate narativă.

Discursul indirect liber e logic. Mai târziu, Joyce va sparge aceste norme logice spre a oferi un echivalent mai apropiat de viața mentală, creând acel *stream of consciousness*. Acesta n-ar fi putut apărea, desigur, fără intervenția lui Flaubert. Stilul indirect liber a însemnat primul mare pas în relatarea directă a procesului mental în roman, descriind intimitatea nu prin manifestările ei interioare (acțiuni sau cuvinte), prin intermediul unui narator sau a unui monolog oral, ci *reprezentând-o* printr-un fel de a scrie ce-l situa parcă pe cititor în centrul subiectivității personajului.

TREI

Primul roman modern

Dacă această carte, scrisă cu atâta chin, se termină cu bine, voi fi stabilit prin simplul fapt al scrierii ei două adevăruri, care sunt pentru mine axiome, și anume: întâi că poezia este pur subiectivă, că nu există în literatură subiecte frumoase și că Yvetot face cât Constantinopol; al doilea că poți, prin urmare, să scrii orice despre orice. *Artistul trebuie să înalțe totul*; e ca o pompă, are în el o țeară mare care coboară în măruntaiele lucrurilor, în straturile adânci. El aspiră și face să țâșnească la soare în jerbe uriașe ceea ce era ascuns sub pământ și nu se vedea.

(Scrisoare către Louise Colet,
25-26 iunie 1853)

I. NAȘTEREA ANTI-EROULUI

In 26 mai 1845, Flaubert îi scrie lui Le Poittevin: „Știi că lucrurile frumoase nu suportă descrierea”. E o mare minciună; romanticii nu făceau altceva, în vremea aceea, decât să descrie frumusețea până la saturație. Pentru ei, desigur, frumusețea consta în cei doi poli ai realității: Quasimodo și frumoasa țigăncușă. În romanele romantice, oamenii, lucrurile și faptele sunt frumoase sau oribile, atrăgătoare sau respingătoare. Sublimul, monstruosul, excelentul, cumplitul reprezintă importanta însușire romantică a vieții și transformarea ei romanescă în ceva plin de demnitate și de farmec artistic. Ceea ce nu apare în romanul romantic este acea zonă a umanului unde fețele,

obiectele și acțiunile nu sunt atât de respingătoare precum Quasimodo și nici atât de grațioase precum Esmeralda: e vorba de covârșitorul procentaj pe care-l reprezintă normalitatea, obişnuitul fundal pe care se construiesc figurile remarcabile, de eroi și monștri. Acest limb intermediar se va transforma în „frumusețe” în *Doamna Bovary*, unde totul e la distanță egală de acele extreme și corespunde existenței lipsite de strălucire, plată și tristă, a oamenilor obișnuiți. Nu spun prin asta că Flaubert a inițiat reprezentarea romanescă a micii burghezii, în vreme ce romanul romantic descriese o lume feudală și aristocratică. Romanele lui Balzac sunt pline de personaje ce reprezintă toate straturile burgheziei – inclusiv burghezia provincială rurală – și totuși asta nu-i împiedică pe eroii săi (pe mulți dintre ei) să aibă un caracter antitetic – să fie admirabili sau execrabili – ceea ce-i tipic romanului romantic. *Doamna Bovary* transformă în materie fundamentală a romanului nu lumea burgheziei, ci ceva mai vast, ce acoperă transversal clasele sociale: regatul mediocrității, universul cenușiu al omului fără însușiri. Chiar și numai pentru asta, romanul lui Flaubert ar merita să fie considerat fondator al romanului modern, construit aproape în întregime în jurul plăpânde siluete a anti-eroului.

Flaubert ajunsese la concluzia că mediocritatea era profund reprezentativă pentru om cu mult înainte de a scrie *Doamna Bovary*. Regăsim această idee în scrisorile lui din 1846: „Să negi existența sentimentelor căldute fiindcă sunt căldute înseamnă să negi existența soarelui cât timp nu-i încă miezul zilei. Adevărul există deopotrivă în semitonuri și în culorile tranșante” (Scrisoare către Louise, 11 decembrie 1846). „Nu marile necazuri fac nefericirea, nici marile bucurii nu fac fericirea, ci țesătura fină și insesizabilă alcătuită din mii de împrejurări banale și mii de detalii terne creează o viață plină de liniște radioasă ori de agitație infernală” (Scrisoare către Louise, 20 martie 1847). Cinci luni mai târziu, revine, spunând aproape aceleași lucruri: „Într-adevăr, nu marile nenorociri sunt de temut în viață, ci cele mici. Mai frică mi-e de înțepăturile de ac decât de loviturile de sabie. N-avem tot timpul nevoie de devotament și de sacrificii, dar cerem întotdeauna din partea semenilor noștri semne de prietenie și de afecțiune, atenții și maniere” (Scrisoare către

Louise, 29 august 1847). Această convingere, că viața nu-i alcătuită doar din antipozi, că în majoritatea cazurilor fericirea și nefericirea reprezintă acumularea treptată și insensibilă de fapte mărunte și banale, că mai degrabă îl caracterizează pe om ceea ce e mic și opac decât ceea ce este mare și luminos, demonstrează faptul că atunci când Bouilhet și Du Camp, după lectura *Ispitirii Sfântului Anton*, i-au sugerat lui Flaubert un subiect „comun” pentru romanul lui, ei formulau ceva ce exista ca o virtualitate în mintea prietenului lor. Fiindcă aceste idei fuseseră legate încă de la început de literatură, ca totul în viața lui Flaubert. În 1847, el o asigurase pe Louise Colet: „Subiectele frumoase nasc opere mediocre”¹. Exagera, firește, căci un „subiect frumos” bine tratat poate produce o operă extraordinară, dar e interesant de observat că, cu patru ani înainte de *Doamna Bovary*, el apăra deja temele banale. Firește c-o făcea în numele unei concepții veriste a romanului: vulgarul și sărăcia i se par legitime fiindcă sunt adevărate, ele reprezentând experiența umană. Când scrie *Doamna Bovary*, afirmă categoric acest lucru într-o imagine ce anunță faimoasa viziune a lui Faulkner care vorbește despre oamenii de pe pământ ca de o mână de insecte de pe trupul unei cățele, de care aceasta se poate debarasa în orice clipă: „Dar Societatea nu-i oare infinita țesătură alcătuită din toate aceste josnicii, șmecherii, mizerii și ipocrizii? Omenirea mișună pe glob, ca niște păduchi murdari pe un imens mușuroi” (Scrisoare către Louise, 25-26 iunie 1853). *Doamna Bovary* e într-adevăr o lume alcătuită din ființe josnice, a căror existență e plină de ipocrizii, de mizerii și de vise mărunte. Romanul acesta nu numai că reprezintă o ruptură de lumile eponime ale romanului romantic, dar inaugurează și era romanescă contemporană în care mediocritatea va îneca sistematic eroii, lipsindu-i de grandoare morală, istorică și psihologică. Și asta până ce în zilele noastre, atingându-se o culme a procesului de degradare, eroii ajung să se transforme, în operele unor scriitori ca Beckett sau Nathalie Sarraute, în reziduuri, entități vii în stadiu larvar, în mulțimi de tropisme vegetale sau, mergând mai departe, în romanele lui Sollers,

¹ Scrisoare nedată din 1847, *Correspondență*, vol. II, p. 49.

într-un șir de cuvinte, abia auzite. Această diminuare progresivă a personajului – care nu va culmina cu moartea romanului, așa cum se tem unii pesimiști, ci probabil cu un proces contrar, de reconstruire a eroului romanesc, dar pe alte criterii – a început cu siguranță o dată cu publicarea acestui roman. În ultimii ani ai vieții, Flaubert se lăuda că a creat un roman bazat pe „normalitate”: „M-am străduit întotdeauna s-ajung în miezul lucrurilor și să mă opresc la cele mai mari generalități și înadins am ocolit accidentalul și dramaticul. Nici monștri, nici eroi”².

Dar această nouă regulă nu este într-un tot respectată în *Doamna Bovary*, indiferent de spusele lui Flaubert: Quasimodo traversează în grabă străzile din Yonville, preschimbat într-un orb purulent, iar în *Emma* regăsim câteva trăsături din frumoasa țigăncușă romantică. Iată de ce am afirmat că „realismul” lui Flaubert este mai degrabă un romantism completat decât unul respins. *Doamna Bovary* a lărgit ideea realismului din epoca respectivă, dând un nou impuls intenției totalizatoare a genului romanesc. Chiar pe la jumătatea redactării romanului, Flaubert i-a scris Louisei că în viață *totul* trebuia să fie material de creație: „Altădată se credea că numai trestia de zahăr dă zahăr. Acum zahărul se scoate aproape din tot; la fel se întâmplă și cu poezia. S-o extragem din orice, căci zace în toate și peste tot; nu e nici un atom de materie care să nu conțină gândirea; să ne obișnuim a considera lumea ca pe o operă de artă ale cărei procedee trebuie să le reproducem în operele noastre” (Scrisoare din 27 martie 1853).

II. ROMANUL ESTE FORMĂ

Spre a transforma în frumos ceea ce până atunci părea să fie, prin antonomază, o temă anti-artistică, Flaubert s-a servit, firește, de formă. Acest lucru l-a dus la concluzia că nu există subiecte bune și rele, că toate pot fi și una și alta, fiindcă

² Scrisoare nedată către George Sand, decembrie 1875, *Correspondență*, vol. VII, p. 281.

asta depinde exclusiv de modul în care le abordezi. Astăzi ni se pare evident că așa stau lucrurile, dar la vremea respectivă această profesiune de credință formalistă, pe care i-o mărturisea Louisei, era subversivă: „Tocmai de aceea nu există subiecte urâte și frumoase, și s-ar putea stabili aproape ca o axiomă, din punctul de vedere al Artei pure, că nu există subiect, stilul fiind el singur un fel absolut de a vedea lucrurile” (Scrisoare din 16 ianuarie 1852). Romancierii romantici, ca și predecesorii lor, aplicaseră întotdeauna această teorie, dar nu-și puseseră problema în mod intelectual; dimpotrivă, ei afirmaseră întotdeauna că frumusețea unei opere depindea de factori precum sinceritatea, originalitatea și sentimentele implicite din subiect. De altfel, dacă atât în secolul XIX cât și în secolele anterioare unii poeți reflectaseră la importanța absolută a formei, nu același lucru se întâmplase cu romancierii, nici măcar cu cei mai mari. Nu trebuie să uităm că romanul era considerat genul cel mai plebeu și cel mai puțin artistic din literatură, aliment al spiritelor comune, în vreme ce poezia și teatrul erau formele elevate și nobile ale creației. Existaseră deja romancieri geniali, firește, dar erau niște genii intuitive, ce-și admiteau de bunăvoie statutul de creatori de mâna a doua (uneori eșuaseră ca creatori de primă mână, deci după ce compuseseră poeme și tragedii), al căror rol era acela de „a distra” conform nivelului popular al publicului. Cu Flaubert se produce un ciudat paradox: același scriitor care aduce în prim plan în roman lumea oamenilor mediocri și a spiritelor banale observă că, la fel ca în poezie, și în ficțiune esențială este forma. Forma decide urâtenia sau frumusețea subiectelor, adevărul sau minciuna lor, iar Flaubert spune că romancierul trebuie să fie, înainte de toate, un artist, un lucrător incoruptibil și neobosit al stilului. În fond, trebuie să izbutеști această simbioză: să dai viață, printr-o artă purificată și rafinată (aristocratică, zice el) vulgarității, celor mai comune experiențe ale oamenilor. Este ceea ce admiră Gustave în povestirea „Țăranca” a Louisei Colet: „Ai condensat și realizat, într-o formă *aristocratică*, o poveste obișnuită și care în fond aparține tuturor. Asta este, pentru mine, adevărata marcă a forței în literatură. Locul comun nu e mânuit decât de imbecili sau de cei foarte mari. Firile mediocre îl evită; ele caută ingeniosul,

accidentul”³. Nu știu dacă Muza a reușit într-adevăr această combinație în povestirea ei, dar Flaubert a izbutit-o în *Doamna Bovary* și acesta e unul din marile merite ale cărții, după cum a remarcat și Baudelaire, pentru care romanul demonstrează că „subiectele pot fi bune sau rele după cum sunt tratate și chiar cele mai vulgare pot deveni foarte bune”⁴.

O dată cu revendicarea subiectului banal, abordat în roman, Flaubert a manifestat o exigență maximă în privința limbajului, cu un scop repetat de mii de ori în scrisorile lui din acei ani, pe care-l sintetizează astfel: proza narativă trebuie să devină artă așa cum fusese până atunci doar poezia. Știe că, dacă reușește acest lucru, el va fi ridicat „viețile banale” pe care le înfățișează în romanul lui la nivel de epopee: „A voi să dai prozei ritmul versului (lăsând-o proză și chiar foarte proză) și a scrie despre viața obișnuită așa cum scrii istoria ori epopeea (fără să denaturezi subiectul) e poate o absurditate. Iată ce mă întreb câteodată. Dar poate că e și o tentativă măreață și foarte originală!” (Scrisoare către Louise, 27 martie 1853). Așa cum vrea să-i dispute poeziei sonoritatea, precizia, armonia și ritmul, în alte ocazii spune că proza lui va trebui să aibă, asemenea dramei, rapiditate, claritate și pasiune: „Ce câinoasă treabă mai e și proza! Nu se termină niciodată; tot timpul mai ai de refăcut câte ceva. Cred totuși că i se poate da consistența versului. O bună frază de proză trebuie să fie ca un vers bun: *imposibil de schimbat*, la fel de ritmată, la fel de sonoră. Cel puțin asta mi-e ambiția (de un lucru sunt sigur: nimeni nu s-a gândit, ca mine, la o proză atât de perfectă; dar când trebuie s-o scriu, câte slăbiciuni, dar câte slăbiciuni mă așteaptă, Dumnezeu!). Nu mi se pare deloc imposibil să confer analizei psihologice rapiditatea, claritatea și impetuositatea unei narațiuni pur dramatice”⁵.

Aceste două preocupări – recurgerea la un subiect banal și grija obsedantă pentru formă – nu puteau fi disociate la autorul cărții *Doamna Bovary*. În mod ciudat, discipolii lui, apropiați sau îndepărtați, au făcut o distincție clară între cele două atitudini și *au luat apărarea uneia în defavoarea celeilalte*. Chiar

³ Scrisoare din 2 iulie 1853. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

⁴ Charles Baudelaire, *op. cit.*

⁵ Scrisoare nedată, către Louise Colet, iulie 1852, *Correspondență*, vol. II, pp. 468-469.

și astăzi putem remarca aceste două categorii de romancieri, adversari convinși, care îl recunosc totuși pe Flaubert drept maestru. Lupta dintre „realiști și formalisti”, care vedeau și unii și alții în *Doamna Bovary* o carte precursoră, a început încă din timpul vieții lui Flaubert. Romanul a exercitat o influență imediată asupra generației lui Zola, Daudet, Maupassant, Huysmans, scriitori care l-au considerat întotdeauna modelul acelui gen de realism pe care ei l-au instaurat în mod oficial în literatura franceză. Maupassant, în prefața din *Pierre și Jean*, afirmă că a învățat de la Flaubert această axiomă naturalistă: că orice poate deveni un bun subiect literar, chiar și cel mai anodin și mai nesemnificativ lucru, fiindcă și „cel mai mic lucru conține ceva necunoscut”, iar Emile Zola îi dedică lui Flaubert cel mai entuziast studiu în *Romancierii naturaliști*. Acest curent – care a făcut din subiectele cotidiene tema majoră a artei narative și care a înlocuit personajele excepționale cu oameni obișnuiți, reflectând fidel un mediu social, creând o mare frescă în care sunt reprezentați Charles Bovary, Homais, Bournisien, Rodolphe, Léon și, mai ales, Emma – a devenit obiect de cult și de imitații. Influența lui se resimte și în altă literatură, unde au prins tezele naturaliste, cum este Spania, de pildă, unde cel mai bun roman din secolul XIX, *La Regenta* de Leopoldo Alas, îi datorează foarte multe *Doamnei Bovary*. Și totuși, naturaliștii n-au practicat într-un mod ortodox noțiunea de realism pe care o impune romanul lui Flaubert. El a inclus în ficțiune zone inedite ale experienței omenești, dar nu le-a exclus pe cele care se regăseau de secole în narațiune. Acest procedeu totalizator s-a oprit și s-a secătuit, fiindcă naturaliștii s-au concentrat exclusiv asupra descrierii cotidianului și a socialului și fiindcă aceștia au adoptat obiceiuri formale care se repetau mecanic de la un roman la altul. Unele cărți ale lui Zola sunt încă lizibile, iar povestirile lui Maupassant au, fără îndoială, o remarcabilă calitate artistică, dar considerat în ansamblu, naturalismul a avut un merit minor, fiindcă romancierii au neglijat adesea forma. „Pentru ca un lucru să devină interesant e de-ajuns să-l privești timp îndelungat”, spusese Flaubert⁶. Da, doar că, în cazul lui, ceea ce i se părea interesant ca subiect literar era supus unui tra-

⁶ Scrisoare nedată, către Le Poittevin, septembrie 1845, *Correspondență*, vol. I, p. 192.

tament formal scrupulos, capabil să-i confere valoare artistică. Mediocrul – normalul – are o viață literară dacă creatorul îi conferă un caracter excepțional (iar excepționalul trăiește în literatură doar dacă îmbracă haina unei anumite normalități), adică o experiență privilegiată și unică. Cu totul remarcabil în *Doamna Bovary* este faptul că personajele ei vulgare, cu ambiții și probleme atât de cotidiene, impresionează grație structurii și scrisului care le creează *ca pe niște ființe ieșite din comun, în cadrul comportamentului lor absolut obișnuit*. Numeroase mișcări ce se proclamau realiste au eșuat fiindcă pentru acestea realismul consta în preluarea unor părți din realitatea banală și generală și descrierea lor cu mare fidelitate și minimă elaborare artistică. Un lucru nu-l exclude pe celălalt: alegerea unui subiect „realist” nu-l scutește pe narator de o responsabilitate formală, căci, oricare ar fi subiectul abordat, în cartea lui totul va fi tributار formei, în ultimă instanță. Flaubert a remarcat la scriitorii ce se doreau a fi discipolii lui un dispreț față de factorul pur estetic și lucrul acesta îl oripila. De aceea a refuzat să-și asume rolul de fondator pe care aceștia i-l confereau și a manifestat mai degrabă aversiune față de realism („Lumea mă crede îndrăgostit de real, pe când eu nu-l pot suferi; fiindcă din ură pentru realism am scris acest roman”, i-a spus doamnei Roger des Genettes apropo de *Doamna Bovary*)⁷, nu fiindcă acest cuvânt îi sugera o tematică care-i repugna, ci din pricina dezinteresului față de „stil” și „frumusețe” care erau pentru Flaubert rațiunea de a fi a literaturii. I-a explicat acest lucru lui George Sand, care l-a informat despre imensa influență pe care o exercita asupra tinerilor scriitori: „Apropo de prietenii mei, pe care-i numești «școala mea»: eu mă străduiesc din răspuțeri să n-am nici o școală! *A priori* îi resping pe toți. Cei pe care-i văd, adesea analizează tot ceea ce eu disprețuiesc și se interesează prea puțin de ceea ce mă frământă cu adevărat. Pe mine nu mă preocupă detaliul tehnic, informația locală, în fine, aspectul istoric și precis al lucrurilor. Eu caut mai presus de toate *frumusețea*, pe care colegii mei n-o prea caută. Văd că sunt insensibili în vreme ce eu sunt sfâșiat de admirație și oroare”⁸.

⁷ Scrisoare nedată, din octombrie sau noiembrie 1856, *Corespondență*, vol. IV, p. 134.

⁸ Scrisoare nedată, sfârșitul lunii decembrie 1875, *Corespondență*, vol. VII, p. 281.

Această acaparatoare pasiune estetică este la fel de importantă în *Doamna Bovary* ca și introducerea în roman a vieții mediocre ca subiect. O întreagă pleiadă de scriitori, printre care unii dintre cei mai mari prozatori moderni, admiră acest aspect formal, refuzându-l sau uitându-l pe celălalt și astfel se declară flaubertieni din cu totul alte motive decât un Zola sau un Maupassant. Primul dintre acești mari scriitori este romanțierul-artist prin excelență, cel mai inteligent și mai rafinat dintre prozatorii epocii lui, maestrul jongleriilor în folosirea punctului de vedere, magicianul ambiguității: Henry James. El a apucat să-l cunoască personal pe Flaubert în ultimii ani ai vieții acestuia, și ne-a lăsat o emoționantă imagine a ceea ce reprezentau după-amiezele de duminică în micul apartament din Faubourg Saint-Honoré, când veneau și alți scriitori să discute cu Flaubert. Într-un studiu publicat în 1902, James l-a omagiat pe Flaubert, numindu-l „romancierul romancierilor”, evidențind aproape exclusiv splendoarea artistică pe care a dobândit-o genul romanesc, grație autorului *Doamnei Bovary*⁹. Eseu subtil și pătrunzător, dar și parțial și arbitrar, ca și cel al lui Zola (deși din motive contrare), el rezurnă cu multă precizie ce a însemnat forma pentru Flaubert și metoda lui de lucru, metodă care, după spusele lui, consta în găsirea unui stil pentru a putea „simți” un subiect, spre deosebire de romancierii care credeau că trebuia „să simți” un subiect pentru a-l putea exprima într-un mod adecvat. Mai puțin convingătoare – dar simptomatică – este teza lui James conform căreia în *Doamna Bovary* forma este bogată, iar materia săracă, și e de-a dreptul absurd reproșul adus lui Flaubert: că n-a fost capabil să creeze în acest roman personaje „bogate și interesante” (în realitate, el *voia* să facă exact contrariul). În ciuda rezervelor pe care Henry James le-a manifestat față de unele cărți ale lui Flaubert (în 1883, în *French poets and novelists* el scria enormitatea că *Educația sentimentală* nu prezenta nici un fel de interes), a fost primul care a recunoscut în *The art of the fiction* că grație lui Flaubert romanul a devenit una dintre marile forme artistice din Europa.

⁹ Henry James, „Gustave Flaubert”, inclus în *Notes on novelists*, New York, Scribner, 1914.

O lectură strict estetică a lui Flaubert se mai practică chiar și în zilele noastre. Astfel, după cum aminteam anterior, autorii francezi ai „noului roman”, formalisti cu orice preț, l-au numit precursor fiindcă a abordat literatura, cu un secol înaintea lor, ca o problemă de limbaj. Un nume important în această pleiadă de descendenți „artistici” (ii numesc așa spre a-i opune, cu o formulă schematică, „realiștilor”) îl reprezintă Proust, pentru care Flaubert este mai ales un maestru al stilului, un narator ce poate face corp comun cu ceea ce descrie, dispărând în obiectul descrierii lui, ceea ce, spune el, este singurul mod de a conferi scrisului viață și adevăr. Autorul cărții *În căutarea timpului pierdut* lauda la Flaubert mai ales tăcerile sau golurile stilului său, adică talentul lui de a povesti prin omisiune, folosirea elementului ascuns¹⁰. Proust nu l-a admirat pe Flaubert atât de mult ca pe Balzac, dar probabil că-i datorează primului mai mult decât celui de-al doilea. După cum am văzut, metoda descriptivă a lui Flaubert și stilul indirect liber oferă o cale spre subiectivitatea personajului și permit, pentru prima oară, reprezentarea directă a experienței mentale. În *Doamna Bovary*, metoda aceasta e folosită aproape întotdeauna spre a demonstra cum, pornind de la orice stimul real, mintea omenească reînvie prin intermediul memoriei experiențe trecute. Astfel, orice senzație, orice sentiment sau fapt trăit în profunzime nu este ceva izolat, ci o deschidere spre un proces în care amintirea, în timp, va adăuga sensuri și semnificații în funcție de intervenția unor noi experiențe. Memoria, apărând drept ceva de neșters, ce se încăpățânează a rezista în timp, recuperând în fiecare nou incident acel *déjà vu*, este o constantă în *Doamna Bovary*. În acest sens, cartea anticipează minunata aventură a lui Proust: recrearea unei realități în funcție de acel nivel dominant al experienței, memoria, care organizează și reorganizează realul, care reface continuu ceea ce marele său dușman și ofertant, timpul, vrea să distrugă.

¹⁰ Marcel Proust, „A propos du style de Flaubert”, în *Chroniques*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1927.

III. MONOLOGUL INTERIOR

În privința tehnicii narative, critica a subliniat în unanimitate importanța stilului indirect liber – inventat de Flaubert – pentru romanul modern. Thibaudet a fost primul care a semnalat acest lucru: „Astăzi stilul indirect liber se regăsește pretutindeni, și cu siguranță că asta i-o datorăm lui Flaubert, respectiv imitării lui”¹¹. Nu e vorba de o imitație, cel puțin în cazul creatorilor autentici, capabili să folosească forme străine într-un mod original (astfel, aceste forme nu le mai sunt străine, ci le aparțin). În literatură, imitația nu e o problemă morală, ci una artistică: toți scriitorii folosesc, în diferite feluri, forme deja întrebuintate, dar numai cei care sunt incapabili să transforme aceste „furturi” în ceva personal pot fi numiți imitatori. Originalitatea nu constă numai în inventarea unor procedee; ea mai înseamnă și propunerea unei întrebuintări proprii care îmbogățește procedeele deja inventate. Importanța stilului indirect liber nu constă doar în faptul că această tehnică e întrebuintată de numeroși romancieri contemporani spre a prezenta o lume interioară, așa cum a făcut-o Flaubert, ci mai ales fiindcă ea a inițiat o serie de procedee care, revoluționând formele narative tradiționale, i-au permis romanului să descrie realitatea mentală și să reprezinte în chip expresiv intimitatea psihologică. Pe de o parte, stilul indirect liber precede discursul proustian prin reconstruirea lentă, fluidă a memoriei timpului trecut, iar pe de altă parte e cel mai apropiat precedent al monologului interior, așa cum a fost el conceput, mai întâi de Joyce, în episodul final din *Ulyse* și apoi cum a fost perfecționat și diversificat (spre a reprezenta nu numai desfășurarea unei conștiințe „normale” ci și diferite tipuri de „anomalii” psihice) de către Faulkner. Astfel, vastul sector psihologic al romanului modern, în care mintea omenească reflectă într-un fel sau altul perspectiva dominantă în realitatea fictivă, devine tributار *Doamnei Bovary*, primul roman care a încercat să reprezinte funcționarea

¹¹ Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 246.

conștiinței fără a recurge, cum se întâmplase până atunci, la manifestări exterioare.

IV. TEHNICILE OBIECTIVITĂȚII: ROMANUL BEHAVIORIST

În schimb, critica a eludat – poate din pricina aceluși manieism omniprezent în gândirea contemporană ce impune ca totul să fie univoc, ca nimic să nu poată reprezenta simultan două principii opuse – legătura care există între Flaubert și acea parte a prozei contemporane adverse ce aparține (superficial vorbind) tendinței psihologice. Mă refer la romanul behaviorist în care sunt mai multe acțiuni decât motivații, iar prima perspectivă a povestirii n-o reprezintă lumea interioară, a ideilor și a sentimentelor, ci lumea exterioară, a conduitelor, a obiectelor și a locurilor. Acest roman care descrie fără a interpreta, care dezvăluie fără a judeca, în care factorul vizual este preponderent, care se dorește a fi „obiectiv”, oare nu se înrudește el, cumva, cu neobositul propovăduitor al impersonalității și al impasibilității și, prin urmare, cu primul roman care dezvoltă aceste teorii? Impersonalitatea pe care o impune Flaubert în roman i-a tentat și pe câțiva poeți din epoca lui. Parnasienii, cu Leconte de Lisle în frunte, urmăreau să elimine subiectivitatea autorului și preconizau o artă senină, o poezie care să aibă frumusețea solidă și vizibilă a unui peisaj natural sau a unui grup sculptural. Dar poezia și-a schimbat repede viziunea, subiectivitatea și-a reintrat în drepturi, iar în poezia modernă tendința obiectivă este, fără îndoială, cea mai puțin valoroasă. În schimb, în roman ea s-a menținut până în zilele noastre și în unele epoci sau țări – în Statele Unite, în perioada interbelică – ea a predominat și a dat romancierii de mare talent, ca Dos Passos și Hemingway.

Tendința obiectivistă se caracterizează prin folosirea, de preferință, a punctului de vedere al naratorului atotștiutor (pe care eu l-am numit invizibil) și rolul cheie pe care îl joacă în ea descrierea. Unii critici îi atribuie lui Hemingway inventarea

naratorului-invizibil, iar alții semnalează că apariția lui în roman s-a datorat cinematografiiei. În realitate, după cum am remarcat deja, punctul de vedere în *Doamna Bovary* deține un rol principal, iar Flaubert a fost primul care a încercat să scrie în așa fel încât folosirea lui să devină posibilă. Cât privește descrierea, vreau să citez o frază de-a Genevievei Bollème despre ceea ce a reprezentat această tehnică în roman, grație lui Flaubert: „În timp ce până la el descrierea apărea într-o povestire doar pentru a o susține, pentru a o face mai veridică, rolul ei fiind doar episodic, la el ea devine experiența unică prin care se pare că se pot exprima mișcările vieții. Descrierea devine povestire fiindcă ea este analiza și exprimarea sentimentelor pe care lucrurile le simbolizează ori le admit, lucrurile confundându-se cu sentimentele și sentimentele cu lucrurile”¹². Geneviève Bollème stabilește astfel o genealogie între Flaubert și acei scriitori care, asemenea lui Robbe-Grillet, „observator” încrâncenat, au redus practic romanul la acest unic procedeu. Cert este că, de la *Doamna Bovary* încolo, descrierea a început să joace un rol major în romanele relatate de un narator invizibil. Una dintre cele mai eficace tactici pentru disimularea naratorului atotștiutor este aceea de a face din el o privire imparțială și minuțioasă, niște ochi ce observă realitatea fictivă de la o distanță ce nu se scurtează și nu se mărește niciodată și o gură ce relatează tot ceea ce văd acești ochi cu o precizie științifică, perfect neutră și fără a interpreta vreodată cele descrise. Flaubert a folosit naratorul invizibil pentru a conferi autonomie celor relatate, acționând astfel încât lumea fictivă să pară suverană. Acest scop explică de ce descrierea devine ceva mai mult decât un adaos al povestirii (Geneviève Bollème spune că ea devine instrumentul ei „unic”; eu aș zice doar instrumentul principal, căci dialogul și monologul își au și ele rolurile lor în *Doamna Bovary*). La fel stau lucrurile și în romanul behaviorist modern și cauzele sunt aceleași. De pildă, naratorul din romanul *El Jarama* al lui Sánchez Ferlosio – și din majoritatea romanelor aparținând realismului critic la modă în Spania anilor cincizeci și începutul anilor șaizeci – este o

¹² Geneviève Bollème, *op. cit.*, p. 268.

persoană care descrie continuu lumea obiectivă; enumerarea minuțioasă, impersonală, aparent dezinteresată a comportamentelor, obiectelor și locurilor, șterge prezența naratorului. Sunt numeroși romancierii moderni care, asemenea lui Flaubert în *Doamna Bovary*, au folosit descrierea obiectivă spre a-l face invizibil pe narator în ficțiune. În romanele lor, verosimilitatea povestirii depinde de invizibilitatea naratorului, spre deosebire de romanul clasic unde lucrurile stăteau exact invers, verosimilitatea depinzând de obicei de puterea de convingere – deci de prezența – directă și personală a naratorului atotștiutor, un intrus adesea mai vizibil și mai activ decât personajele însele.

V. BERTOLT BRECHT ȘI FLAUBERT SAU PARADOXUL

Dar există un domeniu important al literaturii contemporane – el vizează mai degrabă teatrul și poezia decât romanul – ce contravine cu totul teoriilor lui Flaubert despre impasibilitatea și neutralitatea creatorului, despre condamnarea literaturii *moralizatoare* și despre autonomia operei de artă față de viață. Mă refer la acel curent pedagogic și etic care afirmă că adevărul istoric și cel artistic (estetic) sunt inseparabile și care-i atribuie literaturii responsabilitatea de a educa oamenii din punct de vedere ideologic, descriindu-le problemele cu care se confruntă, oferindu-le interpretarea corectă a cauzelor și a efectelor și instrumentele necesare rezolvării lor. În cadrul acestei tendințe, figura cea mai marcantă – nu numai prin înaltul nivel artistic al operei lui, ci și pentru că a teoretizat cu luciditate și claritate bazele acestei estetici – a reprezentat-o Bertolt Brecht. Întotdeauna am fost tentat să-l compar cu Flaubert căci, lucru ciudat, deși fiecare reprezintă una dintre cele două extreme în modul de a înțelege vocația scriitorului și natura operei literare, mi se pare că au ceva în comun: faptul de a fi obținut, fiecare în parte, în opera lor respectivă (fiind încă un exemplu în plus, față de atâtea altele din literatură, de contradicție între intenție și realizare) rezultate contrare celor pe care și le-au propus când au început să creeze.

Amândoi au fost mari creatori și mari teoreticieni ai artei lor (deși teoriile lui Flaubert se regăsesc doar în scrisorile personale și într-o prefață de câteva pagini) iar operele lor reprezintă o culme a tendințelor pe care le-au fondat sau la fondarea cărora au avut o contribuție decisivă. Pe de altă parte, e greu de imaginat doi artiști mai alergici unul la celălalt. Și totuși, punctul de plecare are, în ambele cazuri, ceva similar: ura față de „burghez”. E drept că, pentru Brecht, burghez înseamnă clasă socială exploatoare, care deține mijloacele de producție, în timp ce la Flaubert termenul e aproape sinonim cu om, excepție făcând doar câțiva scriitori („Eu înțeleg prin cuvântul «burghez» burghezul în cămașă, ca și burghezul în redingotă. Doar noi, noi singuri, adică literații, suntem Poporul, adică tradiția Umanității”¹³.) Brecht era un om cu idei sociale generoase, sensibil la nedreptatea căreia îi cade victimă majoritatea oamenilor și mai era și un optimist: el credea că această situație se putea schimba printr-o revoluție și că literatura avea să contribuie la schimbare, deschizând ochii și avertizând conștiințele oamenilor asupra „adevărului”. În viziunea sa, principalul rol al literaturii era să spună și să propage adevărul și unul dintre cele mai celebre texte teoretice ale lui este tocmai analiza celor *Cinci dificultăți* pe care scriitorul trebuie să le evite spre a îndeplini cu bine această obligație. Acestea sunt ideile fundamentale pe care se bazează teoriile lui despre teatrul epic, condamnarea aristotelismului – arta mimetică a naturii – și tehnicile distanțării. În schimb, Flaubert era un mare egoist în ceea ce privește nedreptatea socială și, de-a lungul vieții, nu l-au interesat decât problemele care îl afectau pe el și literatura. Sub pretextul că-i ura pe burghezi, el îi ura și îi disprețuia pe oameni. Iubea literatura fiindcă i se părea un mod de a scăpa de viață și de a se răzbuna pe ea, iar în privința istoriei era teribil de pesimist: viitorul avea să fie mai rău ca prezentul, care era mai rău ca trecutul și nu exista nici o soluție, ceea ce, de altfel, nu i se părea deloc nedrept fiindcă oamenii nici nu merituau altceva. Acest scepticism – profund și arogant – vizând des-

¹³ Scrisoare către George Sand, nedată, mai 1867, *Correspondență*, vol. V, p.300.

tinul omenesc, explică, poate, teoria lui despre nepăsare, apărarea unei arte indifferente și obiective, în care totul să se petreacă fără emoții sau intervenții străine, o literatură fără morală: „Așa e omenirea, nu trebuie s-o schimbăm, ci s-o cunoaștem”, îi scria el domnișoarei Leroyer de Chantepie¹⁴.

Paradoxal este că produsul artistic al celor două atitudini opuse contravine, la rândul lui, teoriilor respectivilor autori. Democraticul Brecht scrie o operă care, practic, presupune infantilismul sau nepriceperea publicului său: totul trebuie să-i fie explicat și subliniat publicului, pentru a nu crea vreun echivoc ori vreo interpretare greșită. Literatura se transformă într-o clasă în care autorul, profesor riguros, le predă elevilor o lecție ce include câteva istorii cu concluziile lor și câteva fabule cu adevărurile lor unice. „Mesajul” este impus cititorului sau spectatorului (câteodată în mod genial) o dată cu povestirea și personajele ei, fără a lăsa vreo porțiță de scăpare sau vreo posibilitate de alegere: ca și dictaturile, literatura devine astfel ceva ce nu permite altă alternativă: fie supunere, fie respingere totală. Este o artă prozelitistă, paternalistă, savantă, în sensul profund, religios, nu numai fiindcă se adresează credincioșilor sau catehumenilor, ci pentru că le pretinde acestora – în pofida caracterului ei vădit raționalist – din start și înainte de orice, un act de credință: acceptarea unui adevăr unic și anterior operei de artă.

În schimb, disprețuitorul Flaubert a scris o operă care, în practică, presupune (în măsura în care poate impune acest lucru) maturitatea și libertatea cititorului: dacă există *un* adevăr în opera literară (fiindcă e posibil să fie mai multe și să fie contradictorii) el se află ascuns, amestecat în construcția elementelor ce alcătuiesc ficțiunea, iar cititorului îi revine sarcina de a-l descoperi și de a trage singur concluziile etice, sociale și filosofice din istoria prezentată de autor. Arta lui Flaubert respectă, înainte de toate, inițiativa cititorului. Tehnica obiectivității urmărește maxima atenuare a inevitabilului caracter „impus” de orice operă de artă. Asta nu înseamnă, firește, că romanele lui Flaubert sunt lipsite de ideologie, că ele nu-și propun o anumită viziune asupra societății și a omului, dar, în cazul lui, ideile nu sunt cauza ci mai degrabă efectul operei de artă. Vi-

¹⁴ Scrisoare din 18 mai 1857. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

ziunea nu este pentru creator simpla consecință a unui adevăr prealabil, pe care el îl stăpânește și-l transferă în ficțiune, ci dimpotrivă, ea reflectă căutarea, prin intermediul creației artistice, a unui adevăr posibil și ignorat. Spre deosebire de Brecht, la Flaubert ideologia este implicită în ficțiune, ea este o structură conceptuală ce rezultă din creație, fără a o preceda vreodată, ceva ce se află undeva, în profunzimile istoriei și, în fața acestui adevăr ascuns, autorul și cititorul au aceleași drepturi când încearcă să-l descopere și să-l aducă la lumină. Rezultatul strategiei artistice a lui Flaubert este acela că, adeseori, intenția autorului se pierde în timpul creației, fiind înlocuită de o intenție morală, politică sau filosofică, generată de ficțiunea însăși, care poate fi în dezacord cu ideologia conștientă a creatorului. Strategia creației artistice flaubertiene introduce întotdeauna un principiu de relativitate, o ambiguitate în interpretare, prin faptul că exclude din opera de artă orice mesaj explicit. Astfel, o lectură univocă este exclusă: interpretarea va fi mereu exterioară creației, fiind ceva adăugat, care poate varia în funcție de efectul pe care opera îl are asupra fiecărei epoci sau fiecărei persoane. Cititorului îi revine sarcina, în funcție de inteligența lui, de convingerile și de experiențele lui, să stabilească o legătură între ficțiune și realitate, să unească (sau să separe) lucrurile imaginate de cele trăite. În mod paradoxal, romancierul care disprețuia oamenii a creat o literatură care respectă cititorul, împărtășind cu el sarcina de a desăvârși opera, descifrându-i semnificația și, dimpotrivă, scriitorul care iubea oamenii a creat o literatură ce implică dispreț sau cel puțin o continuă neîncredere în cititor, căci nu pretinde din partea acestuia decât supunere și ingenuitate.

VI. LITERATURA CA PARTICIPARE NEGATIVĂ LA VIAȚĂ

În fine, mai există la Flaubert un aspect care mi se pare extrem de important. Nu-i vorba despre ce a însemnat *Doamna Bovary* pentru lumea romanului, ci despre exemplul pe care-l poate oferi modul în care Flaubert și-a asumat

vocația, pentru romancierii care mai au și astăzi o părere remarcabilă despre meseria lor. În zilele noastre, o dată cu specializarea survenită din dezvoltarea industrială și din edificarea societății moderne, literatura tinde din ce în ce mai mult să se separe în două direcții îngrijorătoare. O literatură de consum, realizată de profesioniști ce stăpânesc mai mult sau mai puțin tehnica scrisului și care se mulțumesc să producă în serie și mecanic opere ce repetă trecutul (ca subiecte și formă), cu un ușor machiaj modern și care predică, așadar, cel mai abject conformism față de ordinea prestabilită (în această tendință regăsim deopotrivă literatura cu *best-sellers* a lumii capitaliste și literatura patriotardă, complezentă și oficializată a țărilor socialiste). Și o literatură de catacombe, ezoterică și experimentală care a renunțat din start să-și dispute cititorii celeilalte literaturi și care menține un nivel de exigență artistică, de aventură și noutate formală, cu prețul izolării și al singurătății. Pe de-o parte, prin mecanismele zdrobitoare ale cererii și ofertei din societatea industrială ori prin lingușelile și șantajele statului-suveran, literatura a devenit o ocupație inofensivă, un instrument de distracție benign, fiind privată de cea mai importantă virtute a ei din toate timpurile: abordarea critică a realității (prin reprezentări care, preluând din realitatea aceasta toți atomii, o descopereau dar o și negau). Iar scriitorul a devenit un produs domesticit și previzibil care propagă și întreține miturile oficiale, supunându-se întru totul intereselor celor de la putere și obținând astfel succesul, banii sau resturile de putere și confort pe care Statul le împarte intelectualilor docili. Pe de altă parte, literatura a devenit o știință specializată, sectară și vagă, un mauzoleu super-exclusiv cu sfinți și eroi ai cuvântului, care au cedat cu trufie scriitorilor-eunuci confruntarea cu publicul, mandatul comunicării, îngropându-se de vii pentru a salva literatura de la ruină. Aceștia scriu între ei și pentru ei, spun că-i preocupă cercetarea verbală, inventarea de noi forme, dar, practic în fiecare zi, înmulțesc cheile și lacătele acestei incinte în care au închis literatura fiindcă, în fond, ei au teribila convingere că numai așa – departe de confuzia și promiscuitatea în care domină, atotputernice, mijloacele de comunicare în masă, publicitatea și produsele pseudo-artistice ale industriei

editoriale ce hrănesc marele public – ea poate înflori astăzi ca o orhidee de seră, clandestină, rafinată, ferită de ticăloșii prin coduri ermetice, accesibilă doar câtorva confrăți viteji; o autentică literatură de creație.

Flaubert e un caz instructiv în acest sens. El a scris într-o perioadă în care, datorită dezvoltării industriale, piața literară avea să cunoască o uriașă expansiune iar romanul urma să devină cel mai popular gen în sectoarele sociale unde lectura câștiga teren. O dată cu noua societate apărea pentru prima oară pericolul emascularii vocației literare din cauza dependenței acesteia de industrie. Era în pericol profesionalismul scriitorului căci, în practică, acest lucru echivala cu recuperarea lui de către societate, supunerea activității lui la un control mult mai riguros decât cel impus de mecenatul artistic. Flaubert intuiește alarmat acest pericol. De aici și fobia lui dintotdeauna de a *publica* ce scria, de aici afirmațiile ce abundă în scrisorile lui de-a lungul vieții. El scria și era decis ca mai târziu să nu publice ce a scris, din motive neclare încă, fiindcă nici el nu le înțelegea de fapt, motive ce ascundeau poate o teamă cumplită: aceea de a-și vedea amenințată libertatea, sucombând în mecanismul industrial. Revoluția industrială, apariția de noi clase ocupând importante funcții în economie și politică, democratizarea educației și culturii în Franța nu l-au bucurat pe Flaubert, ci dimpotrivă: i-au produs oroare. De pildă, scrisorile pe care i le adresează lui George Sand, care avea veleități progresiste, abundă în ironii și injurii împotriva sufragiului universal (după el, absurditatea cea mai extravagantă), împotriva participării în politică, împotriva instituțiilor reprezentative sau a ideii de universalizare a culturii. Prăbușirea celui de-al Doilea Imperiu l-a demoralizat fiindcă se gândea că în democrația burgheză nu avea să mai fie loc pentru artă, această „ocupație inutilă”, care pentru el era viața însăși. Acest mandarin anarhist a afirmat de multe ori că pentru el literatura nu era un serviciu public, ci o terapie împotriva disperării, o cale de a suporta o viață care i se părea odioasă. Am putea cita zeci sau poate sute de paragrafe din scrisorile lui în care arăta că pentru el scrisul era o compensație egoistă, un mod laș, imaginar, de a scăpa de cumplitele-i angoase: „M-am născut cu o mulțime de vicii care n-au ieșit nicicând la iveală. Îmi place

vinul, dar nu beau. Sunt jucător, dar n-am pus niciodată mâna pe o carte de joc. Ador desfrâul și trăiesc ca un călugăr. În adâncul sufletului sunt un mistic și totuși nu cred în nimic", îi scria Louisei Colet când scria povestea unei femei care încerca să-și reprime asemenea apucături (Scrisoare din 8-9 mai 1852). Mai există o scrisoare, foarte des citată de dușmani, ce conține acea orgolioasă afirmație individualistă, acel dispreț seniorial față de restul oamenilor: „Sunt pur și simplu un burghez care trăiește retras la țară și se ocupă de literatură fără să ceară nimic de la ceilalți oameni: nici considerație, nici onoare, nici măcar stimă. Deci ei n-or să vadă lumina pe care o răspândesc. În schimb, le cer să nu mă otrăvească cu lumânările lor. De aceea mă țin la distanță”¹⁵. Câteva luni mai târziu îi scria Drei Leroyer de Chantepie: „Unicul mod de a suporta existența e să te pierzi în literatură ca într-o orgie perpetuă” (Scrisoare din 4 septembrie 1858). Zece ani mai târziu, îi scria prințesei Mathilde: „În lipsa realului, încercăm să ne consolăm cu ficțiunea”¹⁶, afirmație care, completată de o alta trei ani mai târziu, adresată aceleiași prințese Mathilde, explică ce a înțeles el prin „elementul adăugat”: „Când lumea ni se pare prea rău alcătuită, trebuie să ne refugiem într-o alta” (Scrisoare din 3 mai 1871). Doi ani mai târziu devine și mai explicit atunci când îi spune lui George Sand că literatura e pasiunea lui fiindcă escamotează viața: „De îndată ce nu mai lucrez la o carte ori nu visez să mai scriu o alta, mă apucă o plictiseală *de moarte*. Viața nu mi se pare tolerabilă decât dacă o escamotezi”¹⁷.

Cred că aceste citate sunt de-ajuns pentru a demonstra cât de constant era Flaubert în a se considera o ființă marginalizată și cum a crezut întotdeauna că vocația lui literară reprezenta consecința directă și afirmarea acestei marginalizări¹⁸. Cred că

¹⁵ Scrisoare nedată, adresată lui Maxime Du Camp la începutul lunii iulie 1852, *Correspondență*, vol. II, pp. 452-453.

¹⁶ Scrisoare nedată, iunie 1868, *Correspondență*, vol. V., p. 378.

¹⁷ Scrisoare din 20 iulie 1873. Sublinierea îi aparține lui Flaubert.

¹⁸ Această marginalizare a fost o atitudine psihologică și morală, nu o realitate economică, fiindcă e clar că putea să-și dedice tot timpul scrisului pentru că trăia din rente, dar pentru ceea ce vreau să spun, această distincție nu are importanță.

bulversarea pe care a generat-o în cultură în general și în literatură în special nașterea societății industriale și dezvoltarea rapidă a burgheziei mari și mijlocii e deosebit de importanți pentru a explica atât viața de pustnic a lui Flaubert, cât și situația lui familială. Oricum, e evident că se creaseră niște condiții pentru ca – pornind de la această atitudine, de individualism disperat în fața vocației, lucid asumată ca o citadelă opunându-se lumii – să apară o estetică a incomunicabilității sau a sinuciderii romanului, o artă în care marginalizarea socială și psihologică a artistului să-și aibă un echivalent formal; deci o artă a particularului, a fragmentarului, a inexprimabilului, a distrugerii. Dintr-o vocație clădită pe respingerea furibundă a oamenilor s-ar fi putut naște o literatură în care cuvântul n-ar fi fost loc de întâlnire, ci scut, graniță, mormânt, dovadă a imposibilității de a împăca arta și dialogul în noua societate tumultuoasă.

Și totuși nu. Flaubert n-a fost groparul genial al romanului. Pesimismul lui nu s-a tradus într-o literatură a tăcerii, într-o virtuositate solipsistă, într-un aristocratic joc lingvistic cu reguli interzise ingerinței publice. Din lumea lui *aparte*, prin intermediul literaturii, Flaubert a dus o polemică activă cu această lume detestată, a transformat romanul într-un instrument de *participare negativă* la viață. În cazul lui, pesimismul, dezamăgirea, ura n-au împiedicat indispensabila comunicare – singura care poate asigura literaturii în societate o funcție mai importantă decât aceea de a fi o activitate de lux sau un sport superior – ci mai degrabă au conferit dialogului dintre creator și societate un caracter tensionat și riscant, profund și răzvrătit. Flaubert avea 18 ani când a scris: „Dacă am să iau vreodată parte activă la treburile lumii, am s-o fac ca gânditor și demoralizator” (Scrisoare către Ernest Chevalier, 14 februarie 1839). Și s-a ținut de cuvânt, semnalând rolul temerar, dar posibil și fundamental, pe care literatura îl putea îndeplini în această nouă societate în care, datorită concentrării puterii și dezvoltării tehnologiei, totul tindea să fie planificat, controlat, orientat, centralizat. A creat negativitatea („răul”, avea să-l numească Bataille), reduta imposibil de controlat a insatisfacției și a criticii, acea *zonă* de unde totul este pus sub semnul întrebării, relativizat sau respins, ultimul bastion al libertății. Pentru Flaubert, literatura a fost întotdeauna acea posibilitate de a merge mereu

dincolo de ceea ce permite viața: „Iată de ce iubesc Arta. Pentru că acolo, în lumea ficțiunilor, cel puțin totul e libertate. Îți astâmperi orice poftă, faci ce vrei, deopotrivă rege și popor, activ și pasiv, jertfă și preot. Nici o limită; omenirea e pentru tine o paiață cu zurgălăi pe care o faci să-ți sune, la sfârșitul frazei, ca un măscărici, clopoțelul din vârful piciorului (m-am răzbunat adesea, în felul ăsta, pe existență; mi-am spus cu pana o mulțime de gingășii, mi-am dăruit femei, bani, călătorii...)” (Scrisoare către Louise Colet, 15-16 mai 1852). Asta înseamnă că acestui pesimist îi era de-ajuns să pună mâna pe condei pentru a fi stăpânit de o anumită încredere, de un sentiment de siguranță, iar exaltarea belicoasă lua locul deziluziei și paraliziei. Rănile și decepțiile pe care le suferă (sau pe care crede că le suferă) din partea altora se transformă, prin intermediul literaturii, în imprecații împotriva societății: „La dracu! Trebuie să fim tari și să pisăm omenirea care ne pisează! Oh, am să mă răzbun! Am să mă răzbun! Peste cincisprezece ani am să încep un mare roman modern și câte am să mai trec în revistă!” (Scrisoare către Louise, 28-29 iunie 1853). Această furie, uneori atingând chiar paroxismul, s-a dovedit a fi, de fapt, salutară, făcându-l pe Flaubert să întindă o punte literară (fie ea și de injurii) către acea societate față de care se simțea un exilat. Astfel, această vocație a creat o operă care a fost ceea ce a însemnat întotdeauna marea literatură. Deopotrivă cauză și efect al insatisfacției omenești, o ocupație grație căreia un om aflat în conflict cu lumea își descoperă un mod de a trăi, o creație care revizuieste, discernе, distruge în profunzime certitudinile unei epoci (începând cu morala și moravurile, în *Doamna Bovary*, și terminând cu cultura și cu însăși noțiunea de a ști în *Bouvard și Pécuchet*, roman la care lucra când a murit). În cazul lui Flaubert, furia a fost constructivă: „Față de prostia epocii mele simt că mă înăbușă ura. Și simt rahatul la gură ca la herniile ștrangulate. Și vreau să-l păstrez, să-l încheg, să-l întăresc; vreau să fac din el o pastă cu care să mângălesc secolul nouăsprezece, așa cum sunt pictate cu baligă de vacă pagodele indiene și, cine știe, poate c-o să dureze?” (Scrisoare către Louis Bouilhet, 30 septembrie 1855). Da, opera lui a durat și, lucru ciudat, produsul unei ranchiuni este astăzi o creație unică; prin ea înțelegem perfect societatea care a inspirat-o, ea

a contribuit major la formarea spiritului modern. În timp, spiritul ei a devenit pozitiv și binefăcător. Așa cum a prezis Flaubert, cei care, în numele valorilor morale și estetice ale epocii, i-au condamnat opera sunt astăzi de blamat: „Din gura asta pe care voiau s-o închidă, le va rămâne un scuipat pe obraz”, i-a spus doctorului Jules Cloquet când *Doamna Bovary* urma să fie judecată (Scrisoare din 23 ianuarie 1856). Poate că furia l-a salvat pe Flaubert de un estetism ermetic, poate că ea a transmis cărților lui acel virus negativ care e de fapt secretul accesibilității lor: pentru ca un roman să facă rău, trebuie să fie citit și înțeles. Poate că este o învățătură utilă pe care o poate trage astăzi un scriitor de pe urma cazului Flaubert. Autorul *Doamnei Bovary* a înțeles că literatura autentică avea să fie întotdeauna *periculoasă* („De altfel, stilul, arta în sine, par mereu rebele pentru guvernanți și imorale pentru burghezi” a afirmat el în prefața cărții *Ultimele cântece* a lui Louis Bouilhet) și a cerut ca ea să fie acceptată ca atare, ca un contrapunct la normalitate: „Anormalitatea e la fel de legitimă ca și regula” (Scrisoare către Louise, 26 octombrie 1852).

În toate operele lui Flaubert, chiar și în cele ce pot fi considerate o evadare în istorie, romanul rămâne un apel al unui om către ceilalți spre a-și da întâlnire în imaginarul verbal, spre a înțelege de acolo cât de *insuficientă* e viața pe care aceste opere o răscumpără și o contestă, în chip miraculos, opere ce salvează timpul pe care-l condamnă. Fără a renunța la pesimismul și la disperarea lui, Flaubert a scris un roman în care regăsim deopotrivă originalitate și comunicare, sociabilitate și calitate. Fiindcă pentru acest formalist intransigent forma n-a fost niciodată separată de viață, ci dimpotrivă, ea a fost cel mai bun apărător al ei.

Când a văzut pentru prima dată romanul *Doamna Bovary* publicat în *La Revue de Paris*, Flaubert, descurajat, i-a scris lui Louis Bouilhet: „Această carte vădește mai multă răbdare decât geniu, mult mai multă muncă decât talent” (Scrisoare din 5 octombrie 1856). O sută optsprezece ani mai târziu, combinând altfel cuvintele maestrului, putem formula o frază mai justă despre cartea pe care o iubim: geniul lui e plămădit din răbdare, iar talentul e doar rezultatul muncii lui.

CUPRINS

<i>Introducere</i>	5
--------------------------	---

UNU

O pasiune neîmpărtășită.....	9
------------------------------	---

DOI

Omul condei.....	47
Elementul adăugat.....	107

I. Alianțe și substituții.....	107
(a) Obiectele umanizate	109
(b) Oamenii transformați în obiecte.....	112
(c) Bani și dragoste	115
(d) Doamna Bovary, bărbat	118
(e) O lume binară.....	123

II. Cele patru timpuri din <i>Doamna Bovary</i>	141
(a) Un timp singular sau specific	142
(b) Timpul circular sau repetitiv	144
(c) Timpul imobil sau eternitatea plastică.....	148
(d) Timpul imaginar	150

III. Transformările naratorului	154
(a) Un narator-personaj plural: misteriosul <i>nous</i>	154
(b) Naratorul atotștiutor.....	156
(c) Naratori-personaje singulare	163
(d) Cuvintele în cursive: nivelul retoric	166
(e) Imaginile obstructive	170
(f) Stilul indirect liber	172

TREI

Primul roman modern	177
I. Nașterea anti-eroului.....	177
II. Romanul este formă	180
III. Monologul interior	187
IV. Tehnicile obiectivității: romanul behaviorist	188
V. Bertolt Brecht și Flaubert sau paradoxul	190
VI. Literatura ca participare negativă la viață.....	193



EDITURILE ALL

BD. TIMIȘOARA NR. 58, SECTOR 6 - BUCUREȘTI SAU C.P. 12-107

TEL.: (01) - 402 26 00; 402 26 20; FAX: (01) - 402 26 10;

E-mail: comenzi@all.ro; <http://www.all.ro>

NU SE TIMBREAZĂ!

CORRESPONDENȚĂ
RĂSPUNS

C.R.

SE TAXEAZĂ
LA DESTINAȚIE

TALON DE COMANDĂ

Depuneți talonul de comandă, completat, în cea mai apropiată cutie poștală!

NU AVEȚI NEVOIE DE TIMBRU!

TALONUL POATE FI FOTOCOPIAT!

EXPEDITOR: (VĂ RUGĂM SĂ COMPLETAȚI CÂT MAI CITEȚI POSIBIL)

Nume și adresă (persoană fizică): _____

Telefon: _____

Nume și adresă (școală, firmă, instituție): _____

Telefon: _____

Nume persoană de contact: _____

Plata va fi efectuată de:

☐

(persoană fizică)

☐

(școală, firmă, instituție)

DESTINATAR

EDITURILE ALL

BUCUREȘTI, O.P. 12, C.P. 107

PLATA SE VA FACE RAMBURS (LA PRIMIREA COLETULUI POȘTAL).
TAXELE POȘTALE DE EXPEDIȚIE SUNT SUPTATE DE EDITURĂ.

Cod	Titlu / Autor	Preț	Nr. ex. com.
BELETRISTICĂ (selecție)			
<i>Colecția BIBLIOTECA ALLFA</i> <i>(Literatură universală clasică, modernă și contemporană)</i>			
2318	ANNE DE LA GREEN GABLES Lucy Maud Montgomery	69 000 lei	
2350	AVENTURILE LUI OLIVER TWIST Charles Dickens	69 000 lei	
2322	BOUVARD ȘI PÉCUCHE. DICȚIONAR DE IDEI PRIMITE DE-A GATA Gustave Flaubert	55 000 lei	
2324	CĂRAREA PIERDUTĂ – Alain-Fournier	49 000 lei	
2327	CÂT DE MULT O IUBIM PE GLENDA Julio Cortázar	59 000 lei	
2191	DANSÂND SPRE AMERICA – Erica Jong	89 000 lei	
1707	DE PROFUNDIS, CU CÂTEVA AMINTIRI DESPRE OSCAR WILDE ALE LUI ANDRÉ GIDE Oscar Wilde	24 900 lei	
2335	ÎMPĂTIMIRI DIABOLICE Barbey d'Aurevilly	59 000 lei	
2337	JURNALUL UNUI PREOT DE ȚARĂ Georges Bernanos	59 000 lei	
2339	LOYOLA'S BLUES – Erik Orsenna	35 000 lei	
2340	MANECHINELE – Bruno Schulz	49 000 lei	
1724	MESERIA DE A TRĂI. JURNAL 1935-1950 Cesare Pavese	79 900 lei	
2341	MICILE IRONII ALE VIETȚII – Thomas Hardy	79 000 lei	
2347	NICI UN FEL DE POVESTIRE – O. Henry	79 000 lei	
2313	NOUĂ ZILE LA TERRACINA Frédéric Vitoux	49 000 lei	
2353	PAGINI DE ISTORIE NATURALĂ Jules Renard	49 000 lei	
2366	SAPHO (MORAVURI PARIZIENE) Alphonse Daudet	45 000 lei	
2370	THAÏS – Anatole France	39 000 lei	

Editurile ALL își rezervă dreptul de a face modificări asupra prețurilor menționate !

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

MARIO
VARGAS LLOSA
—
ORGIA PERPETUĂ
FLAUBERT ȘI "DOAMNA BOVARY"



După volumul de povestiri *Șefii*, publicat în 1959, Mario Vargas Llosa și-a câștigat notorietatea cu romanul *Orașul și câinii*. Scriitorul a publicat și piese de teatru, volume de memorii, eseistică, critică literară și articole de analiză politică, dar opera sa încununată de nenumărate premii este reprezentată mai ales prin romane: *Conversație la Catedrala*, 1969; *Pantaleon și vizitatoarele*, 1973; *Mătușa Julia și condeierul*, 1977; *Războiul sfârșitului lumii*, 1981; *Istoria lui Mayta*, 1984; *Cine l-a ucis pe Palomino Molero?*, 1986; *Elogiul mamei vitrege*, 1988; *Lituma în Anzi*, 1993; *Caletetele lui Don Rodrigo*, 1997. În 1994 a fost ales membru al Academiei Regale de Limbă din Spania. În același an i s-a conferit Premiul Miguel de Cervantes, considerat un Nobel al literaturii din spațiul hispano-american. Ultima sa carte, *Sărbătoarea țapului*, în curs de apariție la editura ALLFA, țintește... Nobelul suedez.

Din opera lui Mario Vargas Llosa la editura ALLFA a mai apărut *Adevărul minciunilor*, 1999.

MARIO

VARGAS LLOSA

ALFA

ORGIA PERPETUĂ

FLAUBERT ȘI "DOAMNA BOVARY"



Există, în opinia autorului peruan, trei modalități de abordare critică a unui roman: prima, individuală și subiectivă, vizează impresia pe care cartea o lasă cititorului; a doua, obiectivă, răspunde unor reguli universale și analizează povestea cărții, sursele de inspirație, crearea timpului și a limbajului, iar cea de-a treia, corespunzând mai degrabă istoriei literaturii decât criticii propriu-zise, analizează textul în funcție de romanele scrise înainte și după *Doamna Bovary*.

În prima parte a cărții, Llosa evocă vechea sa relație cu romanul lui Flaubert, insistând asupra caracterului acestei opere construite într-o riguroasă ordine, asupra descrierii vieții concrete și asupra temelor esențiale regăsite aici: revolta, violența, melodrama și sexul.

În cea de-a doua parte, după cercetarea contextului în care s-a ivit *Doamna Bovary*, Llosa relevă talentul lui Flaubert de a transforma realitatea în operă de artă prin intermediul stilului, pornind de la tematică și personaje și ajungând la timpul narativ și la punctul de vedere al naratorului.

În fine, ultima parte a studiului analizează uriașa importanță a cărții lui Flaubert: *Doamna Bovary* este primul roman modern al literaturii universale.

ISBN 973-9477-98-4



9 789739 477987

362301